Francisco Collado Rodríguez

2.ª ed.

EL ORDEN DEL CAOS

LITERATURA, POLÍTICA Y POSTHUMANIDAD EN LA NARRATIVA DE THOMAS PYNCHON

PUV
Universitat de València

Francisco Collado Rodríguez

2.ª ed.

EL ORDEN DEL CAOS

LITERATURA, POLÍTICA Y POSTHUMANIDAD EN LA NARRATIVA DE THOMAS PYNCHON

EL ORDEN DEL CAOS

LITERATURA, POLÍTICA Y POSTHUMANIDAD

EN LA NARRATIVA DE THOMAS PYNCHON

BIBLIOTECA JAVIER COY D'ESTUDIS NORD-AMERICANS

http://puv.uv.es/biblioteca-javier-coy-destudis-nord-americans.html

http://bibliotecajaviercoy.com

DIRECTORAS

Carme Manuel

(Universitat de València)

Elena Ortells

(Universitat Jaume I, Castelló)

EL ORDEN DEL CAOS

LITERATURA, POLÍTICA Y POSTHUMANIDAD

EN LA NARRATIVA DE THOMAS PYNCHON

Francisco Collado Rodríguez

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

Universitat de València

©Francisco Collado Rodríguez

El orden del caos: literatura, política y posthumanidad

en la narrativa de Thomas Pynchon

1ª edición de 2004

2ª edición de 2020

Reservados todos los derechos

Prohibida su reproducción total o parcial

ISBN: 978-84-9134-619-7

Permiso de reproducción de la cubierta de Mason & Dixon de Thomas Pynchon

de The Random House Group Ltd.

Ilustración de la cubierta: Sophia de Vera Höltz

Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València

http://puv.uv.es

publicacions@uv.es

Edición digital

A toda mi familia

y a todos mis amigos: a los que son y

a los que, habiendo sido, continúan siendo en mi mundo interior

Agradecimientos

Este libro es el resultado de varios años de trabajo específicamente dedicados a la obra de Thomas Pynchon, pero también recoge los frutos de mucho tiempo aplicado al estudio de la narrativa contemporánea en lengua inglesa en el contexto de un grupo de investigación del Área de Filología Inglesa de la Universidad de Zaragoza. En este contexto y gracias a la colaboración de colegas como Susana Onega, Celestino Deleyto, José Ángel García Landa, Ramón Plo, Chantal Cornut-Gentille, Constanza del Río, Marita Nadal, o Mª Dolores Herrero, entre otros, he podido desarrollar, con mayor o menor acierto, una perspectiva crítica que me ha permitido finalmente abordar la inmensa tarea de completar un libro de conclusiones necesariamente abiertas sobre la narrativa de uno de los autores más difíciles de toda la literatura occidental. Vaya a ellos mi agradecimiento más sincero, así como a la persona que primero me encauzó por la narrativa contemporánea, Carmen Pérez Romero, y a otra “pynchoniana” de pro que me hizo ahondar mucho más en la obra del autor norteamericano, Carmen Pérez-Llantada.

Este estudio tampoco hubiese sido posible sin contar con la financiación que en su día representaron las ayudas a la investigación de la Universidad de Zaragoza, de la Diputación General de Aragón y de un proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología (BFF 2001–1775). Expreso mi agradecimiento a todas estas instituciones.

Índice

INTRODUCCIÓN

Sobre historia literaria, caos y otras construcciones humanas

CAPÍTULO 1

A la busca de un autor original o de una repetición textual: el lento aprendizaje

CAPÍTULO 2

Sobre posthumanidad, bifurcaciones, nostalgia paródica e incertidumbre metaficcional: V.

CAPÍTULO 3

En busca de la energía perdida de V.: laberintos metaficcionales, entropía y revelación en The Crying of Lot of 49

CAPÍTULO 4

El ciclo que no retorna: el final de la historia humana y el imperio de la posthumanidad literaria en Gravity's Rainbow

CAPÍTULO 5

Vuelta al corazón del sueño norteamericano: Vineland y las trazas de V. en la California de la Nueva Derecha

CAPÍTULO 6

El legado es Norteamérica: Mason & Dixon o la resolución de los opuestos. El futuro escrito en el pasado

CONCLUSIONES INCONCLUSAS

Múltiples dimensiones para retratar una realidad compleja. El ciclo vital detenido

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Introducción

Sobre historia literaria, caos y otras construcciones humanas

La historia de la novela anglosajona está íntimamente ligada, según la crítica tradicional, al desarrollo de la clase media inglesa y británica y a un posterior y progresivo rechazo de la ideología mantenida por ésta. De esta clase media es preciso destacar el hecho de que comenzó su gran asalto al poder político ya en el siglo XVII, anticipándose con ello al predominio burgués en muchos otros países europeos. No en vano fueron los ingleses los primeros de la época moderna en derrocar y ejecutar a un rey por medio de una revolución burguesa. También es necesariamente destacable el hecho de que la burguesía inglesa manifestó pronto su rebeldía contra la convencional Iglesia papista. Cuando los colonos anglosajones se trasladaron a las tierras norteamericanas que habrían de conocerse como Nueva Inglaterra, se llevaron con ellos, además de su esperanza de iniciar una nueva vida, una fe religiosa que abjuraba asimismo de la rigidez e hipocresía de la Iglesia de Inglaterra. Los puritanos que se asentaron en Nueva Inglaterra transportaron así un bagaje cultural que combinaba el deseo de triunfo material con la necesidad de demostrarse a sí mismos que estaban entre los elegidos de Dios. Religión, clase media y economía, tras la experiencia luterana, eran ya factores íntimamente relacionados: la famosa leyenda “In God We Trust” formó desde el principio una combinación muy eficaz con el sueño norteamericano, combinación que llevaría a un sostenido progreso económico en el que, sin embargo, se dejarían entrever frecuentemente las tensiones existentes entre el puritanismo y la Ilustración, entre la fe y la razón sobre las que se había asentado el nuevo país norteamericano.

Elegidos y condenados, ricos y pobres, hombres libres y esclavos se constituyeron en el discurso como pares de opuestos cuyo análisis ocupó muchas páginas de la literatura de la nueva nación. Por lo que respecta a la historia de la novela, el siglo XIX vio el “enfrentamiento” entre dos tipos de narraciones

aparentemente distintas: el romance y la novela realista, Hawthorne o Melville contra Howells; en tanto que los primeros encontraron agujeros desconocidos y fantásticos en la realidad que simbolizaban sobre el papel, el segundo y, con él, la escuela de naturalistas que siguió en cierta manera sus huellas, insistió en la descripción de una realidad concebible en términos burgueses y racionales. De la mano de Henry James, la introspección modernista condujo a una narrativa psicológica que para algunos como Faulkner o Steinbeck podía ser combinada con el naturalismo. Comenzado el siglo XX, el optimismo de los racionalistas ilustrados hacía ya varias décadas que había sido derrotado por una novela más proclive a descubrir el detritus social, la corrupción política, la miseria de los trabajadores o, en términos socio-científicos, la entropía de la cultura norteamericana. La novela del país americano había ido gestando así una interpretación paralela a la de la Historia sobre la cultura y las tensiones ocultas del país. El optimista reductivismo newtoniano, que interpretaba el funcionamiento del universo a partir de un limitado número de leyes naturales, fue progresivamente erosionado por las fuerzas termodinámicas del universo de fuerza del siglo XIX y por las dudas de conocimiento que continuamente asaltaban a la mente modernista. Tras la Segunda Guerra Mundial, los acontecimientos se precipitaron hasta convertir culturalmente el sueño norteamericano en una auténtica pesadilla: puritanismo, Ilustración, entropía, consumo, bomba atómica. Algo había venido fallando desde los días en que los padres de la República aceptaron, en su Declaración contra el rey inglés, elevar el deseo de felicidad a la categoría de bien público. La realidad se atisbaba ya mucho más compleja de lo que el mismo Franklin hubiese podido pensar. Presionada por la termodinámica a un lado y por la energía atómica a otro, la concepción newtoniana del Universo había fallado en su búsqueda de la verdad última sobre la vida ¿No se podría encontrar tampoco ya la verdad última sobre los Estados Unidos y su sueño de libertad y felicidad? La postguerra volvió a poner de evidencia la complejidad de ese fenómeno que llamamos realidad, y un joven marinero que estaba viajando de un sitio para otro en un buque de guerra comenzó a pensar en la historia de la novela, en la cultura, en la incertidumbre de la existencia y en su propio y complejo país. Su diagnóstico comenzaría a ver la luz en unos pocos años, pero de manera tan compleja como la realidad misma que analizaba en su obra: ya había descubierto que el caos era el objeto más serio de estudio al que se podía dedicar.

Muchos biólogos y neurólogos creen todavía hoy en día que el funcionamiento de sistemas como el cerebro humano puede ser explicado por medio de procesos de reducción. En el trasfondo de convicciones de este tipo está la creencia de que

la habilidad del conocimiento científico reside en su capacidad de analizar relaciones de causa que llevan a la predicción de sus posibles efectos. En consecuencia, la ciencia, en esta concepción clásica y newtoniana, tendría como uno de sus cometidos más importantes la predicción de los acontecimientos, algo irónicamente definido como "the founding myth of classical science" de acuerdo con la opinión de Prigogine y Stengers, dos de los más conocidos popularizadores del discurso científico de las últimas décadas: "We find ourselves in a world," dicen estos científicos, "in which reversibility and determinism apply only on limiting, simple cases, while irreversibility and randomness are the rules" (1984: 8). Estos autores, junto con muchos otros como los conocidos James Gleick o Benoit Mandelbrot, se han dedicado a indagar en el funcionamiento de aquellos sistemas y comportamientos cuyos efectos y desarrollo no parecen ser muy previsibles de acuerdo con los postulados clásicos.

Como nos recuerda Pierre Buser (2001), fue el eminente matemático francés Henri Poincaré la primera autoridad moderna de la que se conoce que puso en entredicho las nociones deterministas, incluso las de aquellos sistemas más predecibles estudiados por la ciencia clásica. En su obra Science et Méthode (1908), señaló la posibilidad de que pequeñas diferencias en las condiciones iniciales de un sistema llegasen a producir grandes diferencias en el resultado final. Si nos concentramos en las matemáticas, ello significaría que un pequeño error al comienzo de una ecuación se expandiría enormemente, llevándonos a unos resultados abultadamente erróneos. La previsión exacta sería imposible y, señalaba Poincaré, habríamos llegado al denominado "fenómeno fortuito."

De esta manera, si extendemos la posibilidad del fenómeno fortuito a otras áreas de conocimiento, podemos encontrarnos con que la previsión que caracteriza la noción newtoniana de la ciencia se encuentra rodeada de espacios habitados por la incertidumbre, lo contingente, lo imprevisible; por valores, en definitiva, asociados a la tradicional noción del caos. Este último término nunca pareció ser del gusto del burgués ni del carácter experimental de la Ilustración: la vida tenía aún muchos aspectos misteriosos para el ilustrado del siglo XVIII pero éste insistía en creer que el uso de la razón llevaría finalmente a la comprensión total de ese Universo que Newton se imaginase como un perfecto mecanismo de relojería. Una vez conocidas las leyes de la gravitación universal, se podrían anticipar eclipses, por ejemplo, varios miles de años antes de que sucedieran. O tal pensaron científicos como el famoso Laplace, que en su Essai philosophique sur les probabilités (1814) llegó a afirmar que la casualidad no era más que el

término que dábamos a nuestra ignorancia sobre las diferentes causas que motivaban el desarrollo de los eventos.

A partir de las ideas de Poincaré, distintos planteamientos sobre el caos existente en el mundo físico se fueron sucediendo a lo largo del siglo XX. Unas dos décadas antes del final de la centuria las teorías del caos, en sus diversas variantes, se habían puesto de moda incluso en el terreno de la crítica literaria. El caos llegó entonces a constituirse para algunos casi en una religión alternativa a aquellas más tradicionales que insistían en encontrar un Logos humanizado como garante de sus creencias (Hayles 1991). En el mundo de la literatura creativa, el caos o la “caótica” como modo de entender la vida se fue consolidando sobre todo entre ciertos escritores postmodernistas ligados entre sí por su interés en las teorías científicas. Fenómenos como el cyberpunk, variante postmodernista de la cienciaficción, fueron progresivamente cambiando la sensibilidad de una serie de lectores interesados en temas relacionados con la ciencia y la tecnología y, poco a poco, se fue olvidando la noción de realidad que habían retratado tanto los autores realistas como los modernistas. Característico del postmodernismo fue ya la incertidumbre, la casualidad, lo aleatorio y la creencia en la teoría de las catástrofes. Del realismo tradicional, pasando por el psicológico modernista, la novela norteamericana de finales del siglo XX continuó su camino para experimentar con un paradójico realismo postmodernista donde el centro de conocimiento, el sujeto representado a través de la voz narrativa o el papel de personaje, no era ya ni estable ni, a veces, cabía denominar siquiera como sujeto (Collado 1999b).

En términos generales, la caótica distingue dos tipos básicos de condiciones que estudiar: por un lado están aquellos fenómenos que parecen ser asistemáticos pero de los que se sospecha que contienen un orden escondido que es preciso descubrir (Gleick 1987), por otro están aquellos fenómenos caóticos que, en su desarrollo, generan nuevas estructuras ordenadas (Prigogine y Stengers 1984): la mayoría de los lectores de la obra de Thomas Pynchon probablemente convendrán conmigo en que lo caótico es un criterio fácilmente aplicable a su producción creativa y en que es posible que exista un orden escondido en medio de tanto caos narrativo; asimismo, sus novelas parecen generar continuamente nuevos mensajes o, en términos científicos, áreas “negentrópicas,” de estructuración expansiva, donde en principio sólo parecería haber confusión y desorden comunicativo (White 1991).

Si la teoría del caos se puso de moda en las últimas dos décadas del siglo XX,

sin embargo, ¿hay que entender que la novelística de Pynchon precedió en unos años a la misma cultura desde la que interpretó la realidad o, por el contrario, que es la actual perspectiva de la crítica contemporánea la que ahora "encuentra," desde los postulados de la caótica, elementos de estructuración de un orden oculto en la obra del autor norteamericano? El siempre complejo objeto de análisis que nos ocupa se hace aún más problemático si a la noción de un supuesto orden en el aparente caos narrativo unimos otro conjunto de factores también conectados con la ciencia y de marcada importancia en la obra pynchoniana. A saber: el ya mencionado concepto de entropía y el paso de lo animado a lo inanimado como símbolo de la conversión de lo humano en lo post-humano o, en otras palabras, la importancia de la cibernética y del lenguaje como ente categórico, elementos ambos que llevan a la deshumanización de la sociedad contemporánea y al triunfo de la máquina sobre el ser humano.

Volviendo a los planteamientos anteriores sobre el cerebro humano: ¿será posible llegar a conocer su funcionamiento por medio de un proceso reductivo o habrá que tener en cuenta factores de la caótica para una mejor comprensión del mismo? Ciertamente, el cerebro es un ente muy complejo y el que generó obras como V., Gravity's Rainbow o Mason & Dixon parece tener un componente añadido de complejidad, de ahí probablemente el hecho de que estos libros hayan generado una buena cantidad de crítica al respecto, crítica que va desde estudios meramente formalistas hasta, por ejemplo, el análisis de la incidencia de los ángeles en la narrativa pynchoniana. El mío es un intento nuevo de clarificar la narrativa del autor invisible pero mi objetivo principal es llegar a situar la obra pynchoniana en el contexto de la novela contemporánea como medio para poder estudiar los aspectos tanto ideológicos como literarios más notables que se desprenden de la particular interpretación de la realidad que en ella se percibe.

Para elaborar mi estudio, partiendo siempre de la premisa de que la obra del peculiar "autor invisible" es un caos que esconde un orden subterráneo, me centraré específicamente en tres aspectos que entiendo muy relacionados entre sí: su deuda con la historia literaria, manifiesta en los usos intertextuales o paródicos, la textualización que hace del discurso científico en su narrativa y, finalmente, la construcción literaria resultante como interpretación de una realidad compleja y posthumana en la que parecen añorarse elementos del pasado pero en la que también se acentúa la necesidad de subvertir el presente y oponerse al statu quo. La importancia de estos tres aspectos se hace ya evidente, en mi interpretación, desde sus primeras historias, publicadas cuando aún era estudiante en la Universidad de Cornell. El suyo fue, como confiesa en la

Introducción de su colección de cuentos, un “lento aprendizaje” donde se puso de manifiesto la tensión entre su conocimiento de la literatura y su deseo de encontrar una voz propia para hablar de la realidad de su país. El camino textual que recorrió desde su apego a T. S. Eliot y a The Waste Land hasta la reconstrucción de la historia oculta de los Estados Unidos en Mason & Dixon es intelectualmente uno de los más complicados y asombrosos de la literatura norteamericana. A descubrirlo en más detalle y a analizar su inmensa construcción literaria se dedican las páginas que siguen, que comienzan en un primer y fallido intento por rastrear la figura del autor...

Capítulo 1

A la busca de un autor original o de una repetición textual: el lento aprendizaje

Entre los aspectos que más ha querido destacar la crítica sobre el postmodernismo se encuentra, sin duda, el motivo de la inestabilidad del sujeto de conocimiento. Críticos como Linda Hutcheon (1988) o filósofos como John Mephan (1991) no hacen sino señalar cómo el sujeto (¿?) postmodernista de conocimiento es ahora un ente escindido, inestable, en continuo cambio, muy alejado ya de esa construcción discursiva del "hombre" como centro del universo que caracterizó la cultura humanista y su desarrollo en el proyecto de la Ilustración.

Si el siglo XIX representó la progresiva degradación del proyecto de la Ilustración por cuanto el mundo externo al ser se adivinaba ya como algo excesivamente complejo e imperfecto, el comienzo del siglo XX, con la experiencia modernista, supuso un ataque al otro elemento de la dualidad cartesiana: el ego racional no se podía ya entender siquiera a sí mismo. Mientras teorías como la de la relatividad o como las propuestas por la física cuántica daban un carpetazo al parecer definitivo a la tradicional esperanza metafísica de llegar a conocer toda la realidad externa al sujeto (Nadeau 1981), el desarrollo de nuevos planteamientos sobre la mente humana por parte de pensadores y científicos como Henri Bergson, William James o, especialmente, Sigmund Freud y Jacques Lacan sumergieron al propio ego en un proceso de relatividad cognitiva del que ya no podría salir en todo el siglo XX. El ego ya era, con las nuevas corrientes del psicoanálisis, tan sólo una parte del sujeto, existiendo una gran zona oscura, el inconsciente, que tanto Freud como Lacan entendieron que funcionaba como un lenguaje que el psicoanalista debía saber cómo interpretar. No sorprende en este contexto cultural que la importancia del lenguaje se traslade a la filosofía y que en curiosa coincidencia—si fue tal—los acontecimientos hiciesen de 1922 un "año mágico" para el modernismo, con la

aparición del Tractatus logico-philosophicus de Ludwig Wittgenstein, el texto en formato de libro de The Waste Land de T. S. Eliot y la publicación del Ulysses de James Joyce. Y no es extraño tampoco que este contexto cultural constituya uno de los temas básicos en el proyecto literario de Thomas Pynchon, en cuya narrativa temprana (sus cuentos y V.) abundan, como veremos, imágenes de desolación, lluvia, amor y muerte pero también un primer estudio del lenguaje como elemento a la vez categorizador y metafórico.

La tan comentada decadencia de finales del siglo XIX (Arata 1996) llegó a constituir una obsesión para modernistas de la talla de T. S. Eliot, Ezra Pound, William Faulkner o F. Scott Fitzgerald, surgieron para contrarrestarla intentos casi religiosos por buscar una palabra directa que condujese a la verdad última sobre el ser y la vida, y se construyó una gran narrativa mítica a partir de postulados defendidos por psicoanalistas como Carl Jung o antropólogos como James Frazer (Manganaro 1992) con la que reinstaurar la seguridad en el sujeto de conocimiento. Tras la Segunda Guerra Mundial, el héroe monomítico construido por el antropólogo Joseph Campbell en su conocida obra The Hero with a Thousand Faces (1949, 1968) buscó otra vez en la cultura la reafirmación y consolidación de una personalidad humana cada vez más tambaleante. En poco tiempo, sin embargo, la narrativa anglosajona de las últimas décadas del siglo XX volvió a abrir las puertas a la fantasía textual, esta vez para parodiar presupuestos míticos y modernistas (Hutcheon 1985, 1988). El ego en el postmodernismo ya no podía entenderse como representación de un ente estable. La “indecidibilidad” lingüística expuesta por Jacques Derrida o el continuo juego de los significantes postulado por Jacques Lacan nos habían hecho dudar, en un nivel crítico, tanto del significado de lo Otro—o realidad externa al sujeto—como de la representación del propio ego, una condición perfectamente ejemplificada por Oedipa Maas, la protagonista de la segunda novela de Pynchon, The Crying of Lot 49. Los medios de comunicación, la literatura o el cine confirmaron el sentido de fragmentación de la mente y de la realidad con una proliferación de mensajes contradictorios, novelas altamente metaficcionales y películas experimentales que presentaban una acumulación de escenas cada vez más cortas. Los significantes, como la letra “V,” podían rastrearse hasta la saciedad pero su origen nunca era alcanzable: por consiguiente, no es sorprendente, desde este punto de vista cultural, que el significante Thomas Pynchon decidiese desaparecer de la escena pública a poco de comenzar a degustar las mieles del éxito literario.

El autor de las obras objeto de este estudio fue muy pronto caracterizado como

un “escritor invisible”; muy poco se sabe de su vida y, de lo poco que se sabe, se desconoce si todo es verdad o la leyenda está ya jugando un papel importante en la historia literaria. Anuarios escolares desaparecidos, pistas falsas, informaciones contradictorias en la docena de páginas web que sobre el novelista circulan por Internet, la biografía sobre su vida se ha ido convirtiendo, poco a poco, en una metáfora de esa inestable condición humana que satura las páginas de su obra. De las escasísimas fotografías que se conservan de Pynchon sobresalen especialmente sus grandes dientes y un cierto sesgo que cabe interpretar como irónico.

De entre lo poco que sabemos sobre la vida del escritor antes de que decidiese recluirse en el anonimato (Gale 1990, Siegel 1977), cabe destacar algunos “hechos” que ayudan a veces a entender su obra un poco mejor. Thomas Ruggles Pynchon, Jr. nació en Glen Cove, en la neoyorkina Long Island, el 8 de mayo de 1937, hijo de Thomas R. Pynchon, Sr., y de Frances Bennett Pynchon. Por parte de padre, al parecer provenía de una familia británica muy enraizada en tierras norteamericanas. Aquí es un tanto la leyenda la que señala ya la existencia de un Pinco de Normandie que acompañó a Guillermo en su conquista de la que habría de ser Gran Bretaña. Siglos más tarde, en 1533, John Pynchon, hijo del Sheriff de Londres, obtiene un escudo de armas con los siguientes símbolos:

Per bend argent and sable

Three roundels with a border engrailed

All counter changed—

The crest, a tiger’s head erased argent.

Su descendiente William Pynchon se embarcará para las nuevas colonias de Norteamérica dando origen a una familia de entre la que sobresaldrán nombres como el del Rev. Thomas Ruggles Pynchon, autor del libro The Chemical Forces:

Heat, Light, Electricity. An Introduction to Chemical Physics (1870), y profesor de química, zoología y teología en el Trinity College de Hartford, Connecticut. Destacó por aquellos entonces también la labor de un cierto Edwin Pynchon (1856-1914), autor de Surgical Correction of Deformities of the Nasal Septum, un volumen que, sin duda, será de utilidad para aquellos lectores de nuestro escritor interesados en averiguar dónde desarrolló los espectaculares conocimientos sobre operaciones de nariz que demuestra poseer en su primera novela ¿Sería casualidad también que Pynchon & Co., Brokers, fuesen precisamente los editores del libro The Aviation Industry (1928)?

Parece claro que fuentes familiares no le faltaron al joven Thomas para desarrollar su vocación de complejo caleidoscopio cultural de la Norteamérica del siglo XX. En 1953 se gradúa en la escuela secundaria de Oyster Bay, en cuyo libro de graduación se hace constar, además de notas caracterológicas como su disgusto por la hipocresía, el hecho de su pertenencia al Spanish Club del colegio, un rasgo que ayuda a explicar a los lectores el porqué de tanto personaje hispano en su obra junto con abundantes referencias a aspectos de la cultura e historia de España. Debido a sus altas calificaciones, el joven Pynchon no tuvo problemas para obtener una beca que le permitió estudiar en la prestigiosa Universidad de Cornell, donde comenzó una carrera de ingeniería física. Sin embargo, abandonó el mundo académico transitoriamente durante dos años, entre 1955 y 1957, para realizar su servicio militar en la Marina, lo que le habría de llevar a conocer distintos lugares del planeta, incluyendo la isla de Mallorca y probablemente la ciudad de Barcelona. Esta experiencia le supondría una importante fuente literaria ya desde sus primeros cuentos, que comenzó a escribir tras su vuelta a Cornell en 1957, donde prosiguió sus estudios en el College of Arts and Sciences hasta conseguir un BA en inglés, con “distinction in all subjects,” tras haber pasado tal vez por el aula de Vladimir Nabokov quien, según cuenta la leyenda, no pudo recordar más tarde la presencia del joven Thomas en sus clases. De esa época es también su trabajo editorial en la revista The Cornell Writer y la publicación de su primer cuento, en el número de marzo de 1959 de dicha revista, “The Small Rain.” Ese mismo año publicó en Epoch su segundo cuento, “Mortality and Mercy in Vienna,” la única historia que no querría incorporar a su compilación de cuentos Slow Learner en 1984. “Low-lands” apareció en New World Writing en 1960, seguido de “Entropy,” su cuento más conocido, publicado el mismo año en la Kenyon Review. Tras obtener su licenciatura, Pynchon desdeñó la posibilidad de quedarse en Cornell como profesor ayudante de literatura creativa, no aceptó tampoco un puesto de crítico de cine en Esquire y comenzó a preparar la que sería su primera novela, V. El

cuento “Under the Rose,” publicado en The Noble Savage en 1961, es de hecho una primera versión de uno de los capítulos de esta primera obra extensa. Por entonces el escritor había comenzado ya a viajar de un sitio para otro. De Nueva York se iría a Seattle, donde estuvo trabajando para la Boing entre 1960 y 1962 en calidad de asistente de ingeniería, trabajo que le llevó a preparar informes técnicos en un momento en que la poderosa empresa aeronáutica estaba desarrollando el proyecto Bomarc, sobre un nuevo misil que formaría parte del sistema de defensa NORAD, con el que los Estados Unidos y Canadá pretendían mitigar la paranoia que la proliferación de armas nucleares había generado en la Guerra Fría. El motivo de la Vergeltungswaffe Zwei y su ficcional (¿?) secuela, el prototipo 00000, que saturan las páginas de Gravity’s Rainbow, tienen consiguientemente una base biográfica más que evidente.

Sería en 1963 cuando la primera novela viera la luz, una vez que Pynchon hubiese trasladado su residencia de nuevo, esta vez a California, lo que le permitió además conocer Méjico. V. le supuso su primera recompensa como autor literario. Con ella ganó el William Faulkner Foundation Award a la mejor narrativa de autores noveles. En 1964 publicó en The Saturday Evening Post la que sería la última narración de Slow Learner, “The Secret Integration,” un cuento donde abordaba sin tapujos el racismo de la sociedad norteamericana en unos momentos de gran tensión social, especialmente en los estados del sur del país. El año siguiente publicó en Esquire parte de la obra más larga que estaba preparando en esos momentos: “The World (This One), the Flesh (Mrs Oedipa Maas), and the Testament of Pierce Inverarity,” que cristalizaría en la que probablemente habría de ser la novela corta más reseñada y comentada de los Estados Unidos, The Crying of Lot 49, publicada en 1966. En ella el mundo y la carne se unirían ciertamente con un diablo, demon científico o devil apocalíptico y representarían para Pynchon la obtención de su segundo gran premio literario, el Rosenthal Foundation Award, concedido por el National Institute of Arts and Letters.

Ya desaparecido totalmente de la escena pública, en 1973 sorprendió a sus lectores con la publicación de su inmensa novela Gravity’s Rainbow, obra que le habría de valer las mayores alabanzas pero también los mayores desdenes de la crítica. En 1974 esta tercera novela le supuso el National Book Award y la nominación para el premio Pulitzer. El consejo editorial de este premio, sin embargo, decidió retirar la obra del proceso de selección por entender que se trataba de un libro “unreadable, turgid, overwritten and obscene.” Otros pensaron, por el contrario, que estaban ante la gran novela estadounidense del

siglo XX y que Pynchon se consolidaba ya como el verdadero padre del postmodernismo narrativo norteamericano. Como veremos en más detalle en los capítulos siguientes, con esta tercera novela el escritor neoyorquino no estaba sino continuando el proyecto de reflexión sobre la historia occidental que había iniciado en V. Tal como se apresuraron a comentar algunos críticos, Gravity's Rainbow era una especie de V2, donde el reiterado símbolo de la terrible bomba volante alemana servía además para hacer un guiño metaficcional a los seguidores de Thomas Pynchon.

Si la dificultad de su prosa evitó que nuestro escritor adquiriese mayor prestigio entre el público norteamericano, también es cierto que esa misma complejidad actuó de aliciente para gran número de críticos y de lectores iniciados que afrontaron el reto de resolver los grandes enigmas que The Crying of Lot 49 y, en mayor escala, Gravity's Rainbow imponían para una comprensión totalizadora del universo literario de Thomas Pynchon. Una docena de páginas web, varios clubes de seguidores y una publicación periódica, Pynchon Notes, atestiguan la vigencia que la narrativa pynchoniana sigue teniendo a comienzos del siglo XXI.

Sobre la vida del autor invisible poco más se sabe. 1990 llegó con la publicación de Vineland, otro producto irónico que portaba una nueva y enigmática "V" y donde el escritor nos acercaba ya a la reflexión sobre la Norteamérica de unos años sesenta nostálgicamente contemplados desde la era de Reagan. En esta novela se recuperaba el espacio de California—donde Oedipa Maas tuvo que vivir su aventura de 1966—a la vez que se analizaba en más detalle el componente hispano y se ahondaba en perspectivas mágicas de aparente inspiración nativa y sudamericana. Con ella Pynchon completaba, en mi interpretación, su reflexión histórico-literaria sobre los últimos cien años de la civilización occidental y, en particular, norteamericana: en términos narratológicos, podemos decir que el tiempo de la historia que comenzó en V. alcanzaba al tiempo del irónico narrador contemporáneo cuya voz nos guió por la novelística pynchoniana hasta 1990.

1997 sorprendió a los seguidores de Pynchon con la publicación de otra extensa obra, Mason & Dixon, novela que recupera la magnitud caleidoscópica de Gravity's Rainbow, sin llegar a su complejidad. En esta ocasión, el nuevo libro ofrece una extensa reflexión sobre la época que precedió al nacimiento de la nación estadounidense. Antes de la decadencia de fin de siglo, del modernismo, las guerras mundiales y el postmodernismo, existió la Ilustración, y un Pynchon

paródico, satírico y foucaultiano decidió convertirse en arqueólogo cultural de una época donde ya adivina el conflicto latente que llevará al país a una guerra civil muchos años más tarde.

Cuando se publicó su quinta novela, las leyendas de Internet ya situaban a Thomas Pynchon en Nueva York, con una esposa que es agente literaria y un hijo adolescente en cuya compañía fue fotografiado—sin su permiso, por supuesto—poco antes de la entrada en el tercer milenio.

Como ocurre en sus novelas, la historia de su vida y la de los seres humanos en general nunca acaba, sino que vuelve sobre sí misma, como en el círculo mítico. En su comienzo están los cuentos, su recopilación en Slow Learner y las primeras tentativas en el terreno de lo intertextual y a su análisis se dedican las páginas que siguen, como introducción a lo que será el gran proyecto histórico-literario que se inicia en la primera novela.

Tal como nos resume la página web del ficticio San Narciso Community College, en la narrativa pynchoniana se puede rastrear el influjo de innumerables autores, desde Nabokov o Faulkner a las novelas de espías o de detectives, pero en su principio está, de manera casi obsesiva, la tierra desolada de T. S. Eliot, un autor al que nuestro novelista ciertamente menciona en la Introducción de Slow Learner y en algún otro sitio más (Weisenburger 1990) pero a cuya influencia buena parte de la crítica sigue sin prestar aún la importancia debida. Además, la Introducción a este volumen de cuentos que el escritor decidió editar en 1984 es un documento de gran interés porque en él Pynchon se refiere de manera clara y sostenida a su propio acto de escribir, a las reflexiones que le produce la relectura de sus antiguos cuentos y a algunos de sus más célebres motivos literarios. La ironía que caracteriza toda su obra es aquí un arma que se concentra sobre su propia persona en el pasado en que escribió los cuentos. Refiriéndose al primero de ellos, “The Small Rain,” el autor se centra ya en lo que cree que fue el mayor error literario del comienzo de su carrera:

Most of what I dislike about my writing is present here in embryo, as well as in more advanced forms. I failed to recognize, just for openers, that the main character’s problem was real and interesting enough to generate a story on its own. Apparently I felt I had to put on a whole extra overlay of rain images and references to “The Waste Land” […] I was operating on the motto “Make it

literary.” (1984: 6)

Más adelante en esta Introducción confesará que solamente con su último cuento, “The Secret Integration,” se siente realmente satisfecho porque en él ha podido acallar el componente literario (intertextual) para comenzar finalmente a escuchar las voces norteamericanas existentes a su alrededor. Esta tensión entre una supuesta originalidad y el bagaje literario a la hora de abordar la creación narrativa no hace, sin embargo, más que reproducir esa conocida ansiedad eliotiana sobre el influjo que la historia literaria tiene sobre el poeta y la necesidad de que éste se inscriba al final de la línea de la tradición. Por si fuera poco, el Pynchon que escribe la introducción a su colección de cuentos en 1984 vuelve al final de ésta a ironizar sobre otra opinión literaria que tiene su raíz en el mismo lugar:

Displacing my personal experience off into other environments went back at least as far as “The Small Rain.” Part of this was an unkind impatience with fiction I felt then to be “too autobiographical.” Somewhere I had come up with the notion that one’s personal life had nothing to do with fiction, when the truth, as everyone knows, is nearly the direct opposite. (1984: 23)

Ese “somewhere” donde nuestro autor comenzó a pensar que el arte literario debe ser algo impersonal podría muy bien ser, de nuevo, un texto de Eliot; su célebre “Tradition and the Individual Talent” (1919) incorpora precisamente el estudio de la tensión que existe entre el poeta y la tradición literaria y entre su vida y lo que Eliot opina que debe ser el objeto de la poesía. Su paradójico “The emotion of art is impersonal” es un postulado al que el poeta y crítico llega tras una serie de razonamientos cuyas tensiones internas son más que evidentes:

[F]or my meaning is, that the poet has, not a “personality” to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place

in the poetry, and those which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality. (28)

Tras haber afirmado que la emoción del arte es impersonal, Eliot concluye su ensayo señalando que para alcanzar dicho estadio el poeta debe vivir “not merely the present, but the present moment of the past” y debe ser consciente “not of what is dead, but of what is already living” (30). Tradición literaria e impersonalidad artística quedan así unidas en una peculiar relación que Pynchon parece rechazar en su poética de 1984, al menos para su obra posterior a 1963. Hasta entonces, e incluyendo su primera novela, lo “literario” o intertextual iría de la mano de ese aparente rechazo a incluir elementos autobiográficos en su narrativa. Sin embargo, como él mismo ironiza en su Introducción a Slow Learner, la verdad “is nearly the direct opposite”: después de Freud ya creemos, pace Eliot, que el artista no puede desarrollar nunca obras impersonales, ni siquiera aunque lo parezcan. Y, en efecto, el análisis más detallado de las primeras historias presentes en la colección de cuentos nos permite percatarnos de cómo una serie de motivos claramente ligados a la ideología del autor pasan de unas historias a otras en medio de un contexto todavía típicamente modernista, decadente y eliotiano. Estos motivos están relacionados no solamente con elementos intertextuales, “préstamos” que Pynchon recogió, con seguridad muy conscientemente, de sus escritores favoritos. Desde los cuentos compilados en Slow Learner ya se adivinan otros motivos que continuarán vigentes a lo largo de toda la trayectoria literaria del escritor, motivos siempre conectados a la idea de la dualidad y la bifurcación: los pares de opuestos, parece ya intuir el joven Pynchon, están tan enraizados en la manera en que los occidentales entendemos la vida y en nuestros propios usos lingüísticos que, aunque a veces no deseados, son inevitables a la hora de interpretar la realidad.

La primera de las narraciones del volumen de cuentos, “The Small Rain,” presenta desde su mismo título una impronta eliotiana que se verá complementada con algunos de los motivos más típicamente pynchonianos. Característico del escritor será, en su obra posterior, la sistemática utilización de una voz narrativa aparentemente heterodiegética—es decir, que no interviene como personaje en la historia que relata—pero que se irá cargando de ironía, haciéndonos dudar también de la validez de su postura omnisciente. El narrador de este primer relato no ha alcanzado aún ese grado mataficcional que socava la credibilidad de la historia pero sí percibe la vida como un espacio categórico

donde, a pesar de su disgusto, es imposible escapar de las jerarquías. En su caso, y siendo la historia que relata sobre un grupo de militares que tienen que intervenir como equipo de socorro ante una catástrofe natural, la primera gran dualidad se establece entre los oficiales y el personal de tropa. El protagonista del relato, Levine, es un judío norteamericano que ya anticipa la figura del schlemihl a la que darán vida personajes como Benny Profane en V. o como Slothrop en Gravity's Rainbow. A pesar de tener una educación universitaria y de que podría tener acceso a la condición de oficial, Levine prefiere que le dejen en paz; su política consiste en intentar pasar desapercibido y en "camuflarse con el terreno," una peculiaridad que le incluye ya en el gran motivo pynchoniano, heredado de T. S. Eliot y de Henry Adams, del ser animado que pierde progresivamente su humanidad.

El sitio en que Levine se encuentra destacado es Fort Roach, cómico nombre con el que asimismo se inaugura la obsesión pynchoniana con los residuos, la basura y los marginados del mundo. En ese destacamento militar que, como la cucaracha, depreda sobre la "basura" humana que allí ha ido a parar, Levine "had quietly and unobtrusively gone native" (28), se había convertido en un straw man, en un ente existencialmente entrópico que necesitará de una catástrofe para reaccionar y salir, aun pasajeramente, de su letargo. O, como lo define uno de sus propios compañeros, "He doesn't want to work and therefore he is afraid to let down roots. He is a seed that casts himself on stony places, with no deepness of earth" (39): los ecos de los primeros versos de The Waste Land en este retrato del protagonista son tan claros que no precisan de más comentario. El escritor no ofrece muchas posibilidades a su protagonista, sin embargo, para escapar de su decadente condición moderna. Su grupo de especialistas en comunicaciones tiene que ir a restablecer la línea telefónica a un pueblo que ha sufrido los efectos de unas devastadoras lluvias torrenciales. El fallo de comunicación que, como ser humano, Levine tiene con su entorno encuentra así un irónico comentario en la tarea que le han ordenado ejecutar. Pero lo que espera al grupo de soldados cuando llegan a su destino es la desolación casi total, un paisaje materialmente devastado por unas aguas que, lejos de traer la ansiada fertilidad a la tierra, la han destruido y, con ella, a sus habitantes. Es aquí, ante el espectro de la muerte y en medio de un abrumador sentido de decadencia, donde únicamente se puede romper la línea jerárquica que divide a oficiales y tropa:

The smell of decay hung in the air, like vermouth, it seemed to Levine, after you'd been drinking all night. The death detail worked precisely, efficiently, like an assembly line. Every once in a while one of the offloaders would turn aside to vomit, but the work flowed on smoothly […] Despite its machine-like efficiency the operation had a certain air of informality: hardly anyone wore hats, a colonel or a major would stop to chat with the corpsmen. "Like combat," the Sergeant said. "All the rules are out. Hell, who needs 'em, anyway." (44)

Y misión de Levine será observar cómo se traspasan algunos de los otros límites existentes en el pueblo. En el lugar ha estado operando una tradicional división entre sus habitantes y los estudiantes de un cercano centro universitario. Las lluvias han ratificado tal separación al descargar su poder sólo sobre el pueblo, respetando sin embargo la universidad, en donde no ha habido víctimas ni daños importantes. Ello hace que la frontera social se difumine cuando un grupo de chicas universitarias decide convertirse en benefactor de víctimas y soldados repartiendo comida y café a unos y a otros. Esta labor cargada de tintes discriminatorios y sexistas hay que entenderla también en el contexto de otra de las influencias literarias que el mismo Pynchon señala en su Introducción a Slow Learner, el Hemingway de A Farewell to Arms (6), y permite además que Levine insista en otro motivo eliotiano compartido por el norteamericano. El soldado intima con una de las chicas con la que finalmente tiene una experiencia sexual que le permite elaborar un comentario enraizado en la historia literaria sobre el amor y la muerte:

Around them frogs intoned a savage chorus, gradually it seemed to them—…—working itself into a pedal bass for a virtuoso duet of small breathings, cries; he puffing occasionally at the cigar throughout the performance, the ball cap tilted carelessly, she evoking a casually protective feeling, a never totally violated Pasiphae; until at last, having subsided, assailed still by stupid frog cries they lay not touching. "In the midst of great death," Levine said, "the little death." (50)

Si amar es morir un poco y si amor y muerte han sido elementos tradicionalmente vinculados en las historias de la literatura y de la filosofía, Eliot

y otros modernistas, imbuidos por ese sentido de decadencia y degradación que pervivía desde finales del siglo XIX, desarrollaron una abundante simbología mítica extraída de los terrenos de la antropología y del psicoanálisis—de Frazer, Weston, Freud o Jung, por citar los nombres más conocidos. El suyo fue un intento por sacar la cultura de un período supuestamente decadente y, en este sentido, cabe interpretar The Waste Land también como un espacio textual donde se aventuran las razones que motivaron la decadencia de la cultura occidental a la vez que se demanda, por medio de símbolos míticos, la deseada regeneración. Ratas, basura, ríos sucios o unos episodios sexuales que no fructificaban en nada son algunos de los elementos más abundantes que utiliza Eliot para presentar simbólicamente la estéril condición de la civilización contemporánea. Mujeres como la chica de los jacintos, la dama a la que su interlocutor no responde al comienzo de la segunda parte del poema, la mujer que es objeto de críticas en la conversación en el pub o la secretaria que tiene una rápida experiencia sexual, carente de todo sentimiento amoroso, en la tercera parte, son todos ejemplos de que, al menos para Eliot, solamente el sexo no conduce a la regeneración ni a un nuevo ciclo de la vida. Levine, momentáneamente transportado a una nueva tierra baldía, esta vez irónicamente desolada por los efectos de la lluvia, podría haber sido perfectamente el fugaz amante de la secretaria del poema de Eliot: las condiciones y los elementos cómicos utilizados son similares. No sorprende, por tanto, que tras su relación sexual en medio de tanta desolación, los amantes se despidan con pocas palabras. Levine se marcha al día siguiente para comenzar a disfrutar de un permiso y, una vez más, el exceso de simbolismo refleja tanto la inexperiencia como el apego del escritor a la visión eliotiana: “He watched the windshield wipers pushing the rain away, listened to the rain slashing on the roof. After a while he fell asleep” (51).

La decadencia, con su idea asociada de la muerte, la lluvia y el sexo seguirán reiterándose en la narrativa posterior de Pynchon, con el sueño como factor complementario de sus construcciones simbólicas, donde será fácil también seguir encontrando a los hollow men, judíos o gentiles, de carácter errático y casi vacíos de sentimientos. La segunda narración de Slow Learner es “Low-lands,” publicada ya al comienzo de la década de los sesenta y representativa de algunos de los motivos que habrían de ser más reiterados en las posteriores novelas pynchonianas. El protagonista es en esta ocasión Dennis Flange pero podría haber sido la misteriosa voz masculina que Eliot presenta en la primera de las dos escenas sobre relaciones de pareja que ocupan la segunda parte de su conocido poema sobre la decadencia cultural de comienzos del siglo XX. Dennis

no se habitúa a la cómoda manera de vivir de los norteamericanos de la clase media del momento: vive con su esposa en una casa junto al mar, en Long Island, pero no es feliz, sus relaciones de pareja no son satisfactorias y se presagia una pronta ruptura conyugal. La historia, narrada de nuevo por una voz heterodiegética, tiene visos de querer desarrollar un análisis freudiano del protagonista, cuya casa simboliza sus problemas interiores y anticipa el escape hacia el mundo onírico de la segunda parte del relato:

[T]he house rose in a big mossy tumulus out of the earth, its color that of one of the shaggier prehistoric beasts. Inside were priest-holes and concealed passageways and oddly angled rooms; and in the cellar, leading from the rumpus room, innumerable tunnels, which writhed away radically like the tentacles of a spastic octopus into dead ends, storm drains, abandoned sewers and occasionally a secret wine cellar. (54)

Si Freud e incluso Poe se adivinan como las grandes fuentes detrás de este fragmento, el padre del psicoanálisis le gana la partida al segundo autor cuando leemos un poco más adelante en el relato que es en esta casa donde el matrimonio ha desarrollado su vida en común hasta el momento pero que Dennis ha acabado sintiendo una extraña unión con la casa “by an umbilical cord” (55). El protagonista incluso simboliza la casa como el útero en el que se refugia de sus relaciones conyugales y el narrador lo define como “mole within a burrow.” Todo ello permite a Pynchon introducir una de las figuras más ironizadas en su producción narrativa: la del psicoanalista loco que, como es aquí el caso de Geronimo Diaz, no hace sino sacar el dinero a sus pacientes sin que éstos experimenten mejora alguna. En palabras del narrador, Dennis no aprendía nada en sus sesiones con Diaz porque Freud había sido “mother’s milk” para su generación (55). Pero si con “Low-lands” Pynchon recoge el impacto de las teorías freudianas en el tratamiento que muchos autores norteamericanos de la postguerra hacen de sus personajes, su relato comienza a ir ya un poco más allá al presentarnos una realidad que, lejos de ser reducida solamente a símbolos freudianos, se atisba como un ente perceptible en términos científicos. Así se nos anuncia que, en medio de sus sesiones con el protagonista, Diaz pasa el tiempo “reading aloud to himself out of random-number tables” (56). Lo caótico pudiese muy bien tener un orden escondido; pero es unas páginas más adelante, cuando

Dennis recapacita sobre su vida, el momento en que se encuentra el primer párrafo de lo que será el estilo típicamente pynchoniano de describir la realidad en términos geométricos:

[H]e would picture his life as a surface in the process of change, much as the floor of the dump was in transition: from concavity or enclosure to perhaps a flatness like the one he stood in now. What he worried about was any eventual convexity, a shrinking, it might be, of the planet itself to some palpable curvature of whatever he would be standing on, so that he would be left sticking out like a projected radius, unsheltered and reeling across the empty lunes of his tiny sphere. (64)

El suelo sobre el que está Dennis en ese momento es el de un basurero, lugar al que le han traído, en compañía de Pig Bodine, los efectos de la última riña con su mujer. Con ello, los que serán importantes motivos pynchonianos comienzan ya a acumularse en el relato: Dennis fue un oficial de comunicaciones cuando sirvió en la Marina aunque, irónicamente, ha roto toda comunicación con su mujer; sus ansias de vuelta al útero materno se simbolizan tanto en la casa en que vive, como ya hemos visto, como en el mar, a cuya superficie aparentemente plana él mismo denomina “Low-lands” y simboliza como un “gray or glaucous desert, a waste land which stretches away to the horizon” (63); esta simbolización que efectúa de la realidad le conduce finalmente al basurero, al detritus que ya considerábamos en el relato anterior, esto es, a un plano oculto o ignorado de la realidad del sueño norteamericano de la abundancia y en el que progresivamente Pynchon incorporará todo lo que la cultura occidental ha conducido a los márgenes del discurso ideológico. Y, por fin, el protagonista inmaduro que desea volver al seno materno encuentra una vía de escape que, sin embargo, llega tan sólo a través del sueño. Las últimas páginas del relato sirven para difuminar los límites entre la realidad vivida y la realidad soñada por el protagonista: una vez que se echa a dormir en compañía de Pig Bodine y del vigilante del basurero en la cabaña que éste tiene en el centro del mismo, el narrador nos informa que es incierto el tiempo que estuvo durmiendo (70). Cuando Dennis supuestamente despierta, escucha la voz de una joven que le invita a abandonar la cabaña y a seguirla por un laberinto oculto bajo la basura: en términos jungianos podríamos concluir que el episodio supone la invitación

del anima a solucionar los problemas que el protagonista tiene con el otro género, si bien Pynchon complica más lo que podría haber sido una simbología heredada del modernismo con la inclusión de un elemento racial: la chica resulta ser una gitana que vive con un grupo de esta etnia en el basurero, donde se desarrolla una vida subterránea y oculta, entre los túneles que en los años treinta construyó un grupo terrorista, "the Sons of the Red Apocalypse," anticipatorio de la importancia que en The Crying of Lot 49 tendrá el libro de San Juan a la vez que irónico comentario sobre la persecución política a que la izquierda norteamericana ha sido tradicionalmente sometida. De esta manera, en un contexto de expresionismo onírico, la incertidumbre narrativa comienza a vincularse con el componente de la marginación, de la cara oculta del sueño norteamericano.

La incertidumbre ontológica de "Low-lands" no termina sin que el autor insista en uno de sus motivos más misteriosos, también aquí relacionado con la decadencia y con el retrato que Eliot hizo de la cultura occidental. Al comienzo del texto existe una referencia al sexto concierto de violín de Vivaldi, una de las piezas musicales preferidas por un basurero amigo de Dennis, referencia que probablemente hará ya recapacitar a los lectores que conozcan otras obras de Pynchon sobre la posible elección simbólica de la repetida letra "v." Tal posibilidad adquiere mayor fuerza cuando, a la repetición del nombre de Vivaldi, se suma el nombre de la "Madame Sosostris" que también existe en esta narración pynchoniana: la profetisa que leyó la fortuna a la gitanilla—pronosticando que conocería a un anglo, Dennis, con el que se casaría—se llama Violetta (74). En la primera novela de Pynchon, como es bien sabido, existen muchas uves; una de ellas es la de Victoria, no sólo una de las protagonistas femeninas—Victoria Wren—sino también el nombre de una rata que vivía en las alcantarillas de Nueva York. Anticipando la importancia de dicha rata y evocando probablemente la imagen de esos roedores que infectan las orillas del sucio Támesis en The Waste Land, Pynchon ofrece casi al final de "Low-lands" una escena que reinterpreta la simbología del texto de Eliot a la vez que anticipa su primera novela: Dennis descubre que en la cama de la joven gitana hay una rata, "Her name is Hyacinth," le dice la joven y, cuando poco más tarde la coge para acariciarla, Dennis piensa: "She looks like a child […] And the rat like her own child" (74). La chica de los jacintos eliotiana ha experimentado ciertamente una gran metamorfosis. La parodia, en los términos propuestos por Hutcheon (1988), nos permite atisbar ya un espíritu postmodernista en esta temprana narración: cuando las flores de la fertilidad que no bastaron para propiciar el diálogo de la chica de Eliot se sustituyen por una rata (y ello ocurre en el

contexto de un laberíntico basurero acaso soñado por el protagonista del relato), la interpretación textual se torna muy difícil. Los límites entre lo real y lo soñado, lo consciente y lo inconsciente empiezan ya a ser muy problemáticos pues los segundos elementos de cada una de estas dos dualidades afectan profundamente a los primeros de ellos. La profusa reutilización que Pynchon hace de la simbología heredada del modernismo ayuda a complicar más la lectura del texto: éste no es simplemente, como Pynchon parece indicar en la Introducción del volumen (12), una reflexión sobre el carácter infantil de muchos norteamericanos que no han sido capaces de madurar. Por el contrario, en “Low-lands” se perfila ya una realidad más compleja, de límites difusos, donde las dualidades antagónicas encuentran puntos de unión, como ese vértice donde se unen las dos líneas que forman la letra “v.”

Es en “Entropy,” el tercer relato de la colección, donde la realidad se presenta ya de manera clara como un proceso donde imperan perspectivas elaboradas a partir de pares de opuestos. Tras esta narrativa se esconde la influencia tanto del estilo como del proyecto cultural de una gran personalidad norteamericana de comienzos de siglo, el historiador Henry Adams. El célebre intelectual fue conocido en su tiempo por ser el primero en defender la necesidad de una interpretación dinámica de la historia, que desarrolla en los capítulos XXXIII y XXXIV de la autobiográfica The Education of Henry Adams (1907, 1931). Uno de los protagonistas de “Entropy,” Callisto, es una clara parodia[1] de Adams tanto en su estilo—con su peculiar manera de referirse a sí mismo en la tercera persona—como en su obsesión por imponer un orden en un universo aparentemente caótico en el que las fuerzas se disipan hacia un estado de enfriamiento entrópico total.

El relato de Pynchon—escrito, según él mismo confiesa, a finales de los años cincuenta—es una anticipación condensada tanto de la estructura bipolar como de los motivos más recurrentes de su primera novela: la entropía, la relación entre la Virgen y la dinamo (otro tema sacado de la Education de Adams), la aristotélica Ley del medio excluido y la percepción de la progresión hacia un sujeto posthumano (siguiendo postulados tanto de Adams como de Norbert Wiener) son todos motivos que apuntalan la gran estructura simbólica de V. y que se repetirán en la novelística posterior de Pynchon, de ahí que me refiera con más detalle a ellos en el análisis que desarrollo en el capítulo siguiente de este estudio. Tanto “Entropy” como el relato siguiente de la colección, “Under the Rose,” son claros antecedentes de V. y, a su vez, del gran proyecto de Pynchon para analizar la historia de la civilización occidental desde el fin de siglo pero en

el cuento que ahora nos ocupa los motivos a los que acabo de referirme están todavía gestándose, con excepción de la entropía que da nombre al relato mismo. Sobre el conocimiento de la tan mentada ley de la termodinámica es el mismo autor en la Introducción quien se resta mérito alegando que su relato es un ejemplo de “a procedural error beginning writers are always cautioned against. It is simply wrong to begin with a theme, symbol or other abstract unifying agent, and then try to force characters and events to conform to it” (14). El escritor confiesa a continuación cuáles son las fuentes de las que ha bebido para organizar su historia en torno al tema de la entropía: la ya señalada The Education of Henry Adams y el libro de Norbert Wiener The Human Use of Human Beings, volúmenes ambos que nos orientan sobre la naturaleza que va a seguir el proyecto literario de Pynchon. Ambos textos, aunque un poco distantes temporalmente, están íntimamente relacionados con la condición caótica de la realidad. Si la autobiografía de Adams es más una seria reflexión sobre el caos del mundo y la propagación de la energía a lo largo de la historia, el volumen de Wiener es un texto para lectores profanos sobre planteamientos que se refieren a las primeras revoluciones científicas del siglo XX (relatividad, cuántica), a los estudios sobre probabilidad de Gibbs y Boltzman (con inclusión de la teoría de la muerte entrópica del universo), a la incipiente teoría de la información y a los fundamentos de la cibernética, es decir, de la creación de inteligencia artificial.

La Introducción de Slow Learner ofrece, sin embargo, una importante pista sobre la metaforización pynchoniana del concepto de la entropía cuando el escritor, tras comentar que cada vez entiende peor el concepto termodinámico, señala que tiende a conectarlo con el tiempo, “that human one-way time we’re all stuck with locally here, and which terminates, it is said, in death” (17). La conexión de la entropía con la muerte es inevitable y a ello dedicará Thomas Pynchon muchas páginas de sus novelas. El término en sí ha servido, desde la narración pynchoniana, para popularizar la segunda ley de la termodinámica en el contexto de la cultura contemporánea. Aunque algunos científicos se habían acercado a esta noción con anterioridad, fue el alemán Rudolph Clausius quien le dio su nombre en 1865 para referirse—tal como Pynchon también resume en su relato—a la cantidad de energía que en un sistema cerrado se disipa, sin poder por ello ser empleada con fines útiles. Esta Segunda ley de la termodinámica vino a suponer una contradicción de la primera ley que, mucho más optimista, anunciaba que la energía no puede crearse ni destruirse sino solamente transformarse, abriendo así la puerta a una explicación científica para el concepto de eternidad. La ley de Clausius, sin embargo, puso fin a tal confianza y contribuyó al desolador panorama de decadencia cultural que caracterizó las

últimas décadas del siglo XIX.

Los años cincuenta, en los que nuestro novelista comienza a gestar su carrera literaria son, como se sabe, también los de la Guerra Fría y la paranoia atómica; no sorprende, por consiguiente, que la visión de una destrucción apocalíptica del universo estuviese a la orden del día, y que científicos como Wiener o Gibbs la corroborasen. El apocalipsis, religioso o no, será también otro de los motivos favoritos del creativo Pynchon.

A pesar del pesimismo que la noción de entropía incorporaba a la interpretación de la realidad, refiriéndose a su propio relato el escritor señala que un científico como Clerk Maxwell utilizó el concepto en sentido inverso al que pretendía su creador Rudolph Clausius. En esta segunda interpretación la entropía significaría la cantidad de energía apta para ser utilizada (16), con lo que Pynchon anticipa además el uso que hará de las teorías de este histórico científico escocés en The Crying of Lot 49.

En el famoso capítulo XXV de su Education, titulado "The Dynamo and the Virgin," Adams interpretaba el amor religioso por la Virgen como una fuerza capaz de levantar catedrales, y la situaba en su interpretación de la Historia como un estadio energético que precedió al poder de la electricidad y las dinamos en el siglo XIX. En "Entropy," un profano vividor reinterpreta paródicamente la fuerza del amor en términos que, siendo más modernos, nos llevan a otro concepto de la entropía más útil para nuestro análisis estilístico:

Tell a girl: "I love you." No trouble with two-thirds of that, it's a closed circuit. Just you and she. But that nasty four-letter word in the middle, that's the one you have to look out for. Ambiguity. Redundance. Irrelevance, even. Leakage. All this is noise. Noise screws up your signal, makes for disorganization in the circuit. (87)

El festivo Saul está reinterpretando en esta cita la entropía termodinámica desde la perspectiva de la teoría de la información, una posibilidad que Pynchon explorará más detalladamente en su segunda novela—al adentrarse en las teorías de Maxwell—pero que aquí ya anticipa el gusto del escritor por introducir tal cantidad de información en sus textos que los lectores o bien acaban por

saturarse ante tanto “ruido” en la comunicación o bien se esfuerzan por encontrar nuevos mensajes comunicativos en medio del supuesto caos textual. El relato es, en sí mismo, de complicada comprensión, sobre todo por el uso que el autor hace de sus conocimientos científicos, pero a lo largo de sus páginas podemos reconocer algunos de los motivos ya más genuinamente pynchonianos que nos ayudarán a analizar el trasfondo ideológico de su literatura.

El primer rasgo estilísticamente destacable de “Entropy” lo constituye un sutil cambio en el tono de la voz narrativa con respecto a los dos relatos anteriores. En el comienzo la trama se sitúa en el piso de Meat Mulligan, un personaje que, con sus amigos, podría encajar en el fenómeno beatnik de finales de los cincuenta. Sexo, drogas y rock-an’-roll están a la orden del día entre los miembros de esta cuadrilla. La fiesta de la que disfrutan dura ya más de cuarenta horas. El narrador los describe de la siguiente manera: “They all wore hornrimmed sunglasses and rapt expressions, and smoked funny-looking cigarettes which contained not, as you might expect, tobacco, but an adulterated form of cannabis sativa” (77). El uso de “as you might expect” introduce, por supuesto, un componente de familiaridad con un narratario no definido, que podría ser cualquiera y que nos induce a pensar sobre la personalidad de ese narrador y sobre las circunstancias en que está narrando la historia: ¿Se la está contando a unos amigos?¿O trata, más bien, de ser un “tipo enrollado” con los lectores del relato? Esta segunda posibilidad tiene más visos de ser la acertada si la contrastamos con otras obras de Pynchon y con la misma voz narrativa que encontramos en la Introducción de Slow Learner. En todo caso, esta voz narrativa desinhibida de la que tanto habrá de gustar Pynchon se irá cargando de comicidad e ironía a lo largo de sus textos posteriores a la vez que irá sumiendo a los lectores en un continuado proceso de incertidumbre sobre cuál es su verdadero carácter: ¿es un ser omnisciente o por el contrario una mente de gran imaginación que se está literalmente “inventando” la historia en el proceso de relatarla? Los guiños metaficcionales de este peculiar narrador se irán acentuando con el paso del tiempo; en “Entropy” este ser narrativo parece estar en la onda de Mulligan y sus amigos, hipsters y beatniks que anuncian ya el poder reformador que la contracultura tendrá en la Norteamérica de los años sesenta.

Pero si hay un rasgo claramente destacable, a la vez que genuino, del autor en “Entropy” es, sin duda, la importancia que ya confiere estructuralmente a la dualidad. La historia alterna episodios que suceden en dos apartamentos de un mismo edificio: por un lado, la vivienda de Mulligan donde se está celebrando

esa fiesta aparentemente interminable y donde todo es confusión, borrachera, música y caos; por otro, el piso de Callisto, un paródico doble de Henry Adams, como comentaba más arriba; en esta segunda vivienda todo trata de mantenerse en orden por medio de un continuo estado de aislamiento del mundo exterior, mundo que el protagonista adivina atrapado en un irremisible proceso entrópico. Con Callisto vive Aubade, cuyo musical nombre evoca ya la estructura de fuga que la narración oculta (Pérez-Llantada 1991) y con la que trata de mantener "a tiny enclave of regularity in the city's chaos, alien to the vagaries of the weather, of national politics, of any civil disorder" (79-80). Durante varios días la temperatura exterior se ha mantenido en 37º Fahrenheit, casi rozando el cero Celsius—37º que en este segundo sistema constituye la temperatura aproximada del cuerpo humano (Pynchon 1984: 15)—y Callisto, como Adams, teme la muerte entrópica. Entretanto, en medio del caos del otro apartamento, Saul le comenta a Mulligan los problemas de comunicación que tiene con su mujer, una conversación que descubre el que será uno de los grandes temas de la novelística de Pynchon y, una vez más, el influjo del trabajo de Norbert Wiener sobre su interpretación de la realidad:

"Miriam has been reading science fiction again. That and Scientific American. It seems she is, as we say, bugged at this idea of computers acting like people. I made the mistake of saying you can just as well turn that around, and talk about human behavior like a program fed into an IBM machine."

"Why not," Meatball said. (86)

Pero si Wiener fue uno de los grandes genios de la cibernética, no podemos olvidar, al analizar estos planteamientos utilizados por Pynchon en su relato, que para Adams la Virgen—y Venus antes que ella—representaba también un poder energético que se asociaría, con el transcurrir de los siglos, a la fuerza de la dinamo: los límites entre lo espiritual y lo físico desaparecen en su concepción de la vida como flujo de energías; la fuerza de la mujer se transmuta así en el poder de las máquinas, en un proceso que, tras la obra de Wiener y los avances en el campo de la inteligencia artificial, la crítica contemporánea denominará "posthumanidad" (Hayles 1999). Y es precisamente la energía femenina, en la persona de Aubade, la que pondrá fin a la obsesión de Callisto rompiendo el

cristal de una ventana y abriendo así el "sistema cerrado" de su apartamento al mundo exterior. Antes de que ello ocurra, sin embargo, "Entropy" nos ha descubierto uno de los motivos pynchonianos ideológicamente más potentes: si la narración se desarrolla a partir de la dualidad representada por el caótico Mulligan y el ordenado Callisto, la muerte de un pajarillo en las manos de éste desencadena la acción de Aubade para romper su supuesto orden. Pero ya antes el caótico Mulligan ha tenido que adoptar una solución similar aunque en sentido inverso:

The way he figured, there were only about two ways he could cope: (a) lock himself in the closet and maybe eventually they would all go away, or (b) try to calm everybody down, one by one. (a) was certainly the most attractive alternative. But then he started thinking about that closet. It was dark and stuffy and he would be alone. He did not feature being alone. And then this crew off the good ship Lollipop or whatever it was might take it upon themselves to kick down the closet door, for a lark ... So he decided to try and keep his leasebreaking party from deteriorating into total chaos ... (92-93)

Mulligan ha sido irónicamente forzado por su autor a elegir orden sobre caos. Ello se ha realizado a partir de un proceso mental de selección presentado de acuerdo con los imperativos que emanan de la aristotélica Ley del medio excluido (Collado 1999a). Pero la elección por Mulligan de la segunda alternativa, es decir, su intento de poner orden—que finalmente consigue llevar a cabo—introduce además y paradójicamente la posibilidad de que los opuestos—en este caso los caracteres de Mulligan y Callisto—puedan llegar a integrarse derribando las fronteras que los separan. El motivo de la reconciliación de opuestos, como veremos más adelante, será una de las herramientas más poderosas de la crítica social del autor invisible.

Con "Under the Rose" Pynchon retoma uno de sus temas favoritos desde el principio de su actividad como autor creativo: la intertextualidad o el "préstamo literario." Anticipándose a las posibles críticas de lectores enraizados en la tradición realista y burguesa, Pynchon ironiza en la Introducción a su colección de cuentos: "Fascinating topic. Literary theft. As in the penal code, there are degrees. These range from plagiarism down to only being derivative, but all are

forms of wrong procedure. If, on the other hand, you believe that nothing is original and that all writers 'borrow' from 'sources,' there still remains the question of credit lines or acknowledgements" (19). Su comentario, como no podía ser de otro modo para mantener al lector indeciso, es ambiguo ¿Cuál es su postura al respecto? ¿Existe la originalidad en literatura? Su obra parece manifestar lo contrario pues, como veremos, se irá saturando progresivamente de "préstamos literarios" y de elementos paródicos, hasta llegar a difuminar las fronteras entre literatura y realidad, texto y vida. Si en los relatos anteriores nos hemos podido percatar de algunas de sus fuentes literarias más evidentes, como Eliot, Adams o los beatniks, en su Introducción a "Under the Rose" el escritor se apresura a señalar varias de sus fuentes literarias más importantes, empezando por la guía turística de Egipto de Karl Baedeker (edición de 1899), a la que incluso su narrador nombra en medio del relato, como guiño metaficcional dirigido a los lectores (109). Más adelante en la Introducción de la colección, Pynchon se refiere también al más que evidente influjo que las novelas de espías han tenido sobre el relato, especialmente los libros de John Buchan, el autor del célebre The Thirty-nine Steps. Con ello podemos constatar, una vez más, la importancia que los géneros más populares han ejercido siempre en la producción de nuestro escritor. Éste señala también la impronta de El Príncipe de Maquiavelo en el desarrollo de sus personajes y además confiesa el "préstamo" del nombre del protagonista Porpentine del primer acto de Hamlet. El hecho de que la persecución comience a ser ya un motivo llamativo en su narrativa le lleva a afirmar su gusto por los dibujos animados del Correcaminos, concluyendo el paseo por sus fuentes artísticas con una mención al surrealismo, cuyos efectos creo que podemos ya atisbar en la historia anterior, "Low-lands," aunque Pynchon no lo reconozca hasta ahora en su Introducción. Existe, por supuesto, mucho que el escritor deja en su tintero en sus comentarios sobre este relato y creo que hay al menos un elemento que es necesario destacar: en la narrativa existen dos protagonistas, agentes del Foreign Office británico, cuya incierta misión consiste en observar y analizar las tensiones políticas que están operando en el norte de África hacia finales del siglo XIX, en medio de la histórica crisis de Fashoda. Dicha crisis, motivada por cuestiones coloniales, estuvo a punto de llevar a la guerra a Gran Bretaña contra Francia. Los eventos históricos que se mencionan en "Under the Rose" están efectivamente documentados en la guía de Baedeker pero la complementariedad de los espías protagonistas es un rasgo ya típicamente pynchoniano que comienza a horadar la categórica división de roles antitéticos que vimos en el relato anterior: los agentes británicos Porcupine y Goodfellow podrían ser reflejos de Laurel y Hardy, sus persecuciones y huidas anticipan ya los efectos de la norteamericana slap-stick comedy en la narrativa

pynchoniana y señalan, además, la importancia que la complementariedad va a tener como gran motivo en la narrativa posterior, un motivo que conduce hasta los mismos personajes de Mason y Dixon.

"Under the Rose" se abre con una voz narrativa caracterizada por el amplio uso del estilo indirecto libre. El narrador presenta la historia principalmente a partir de la focalización de Porpentine y ello hace que se confundan abundantemente el tiempo de la narración con el momento en que el protagonista vive los acontecimientos. Este uso no es, por supuesto, nada innovador en la historia de la novela; es una estrategia que pretende crear en los lectores una impresión de acercamiento a la trama y a los protagonistas y que se corresponde con la conocida calificación jamesiana del center of consciousness; pero sí es destacable que sea en este relato cuando Pynchon comienza a hacer un uso más notorio de esta estrategia estilística. Los dos protagonistas son, al fin y al cabo, espías y a su continuo movimiento de un sitio para otro hay que unir ahora que su campo de trabajo es más intelectual que el de los drifters pynchonianos anteriores: especialmente Porpentine, el jefe del dúo, debe plantearse dudas continuamente sobre la situación política de la que él es, también en parte, instigador. El tiempo en que sucede la historia nos sitúa ya en el período de arranque del proyecto del escritor: el decadente final del siglo XIX, donde la lluvia eliotiana—por su exceso o por su defecto—vuelve a ser uno de los símbolos más reiterados desde el mismo principio de la narración (95). Es en esos momentos cuando, por fin, conoceremos a la primera manifestación de Lady V., en este caso como Victoria Wren, aparentemente una simple turista que visita Egipto con su familia, que posteriormente se dedica a flirtear con Goodfellow y con otro espía del régimen alemán y sobre la que finalmente Porcupine cree descubrir que forma parte de la conspiración germana para precipitar la guerra entre Gran Bretaña y Francia. El espía inglés representa, por supuesto, el espíritu adamsiano de los que tratan de poner orden en medio de una aparente conspiración que conducirá al caos total o apocalipsis y, de hecho, el relato "Under the Rose" se incorporará, con ciertos cambios, a la primera novela de Pynchon, donde las conexiones entre Lady V. y la entrópica atracción hacia un apocalipsis final de la Historia se harán más que evidentes. El mismo título del relato representaría otra referencia oculta tanto al tema del espionaje como a la simbología de la letra uve: para Eddins "under the rose" se refiere a la expresión latina sub rosa, un sintagma "thought by lexicographers to stem from the legend that a rose was used as a bribe to keep the indiscretions of Venus—another aspect of Adams's Eternal Feminine—from being revealed" (1990: 61).

Si el espía es un descodificador de mensajes ocultos de la misma manera en que el historiador trata de desvelar los hilos que manejan la Historia, esta temática se ve complementada en el relato por otros símbolos que complementan el misterio de Victoria Wren. En el cuento aparece ya una “zona,” espacio de incertidumbre donde se mueven los espías (107) y que anticipa la más conocida zona de Gravity’s Rainbow. Y en esta difusa área de conflictos ideológicos y conversaciones de doble sentido dos elementos más brillan con intensidad: el primer cyborg pynchoniano y el carácter simbólico de la rosa que aparece en el mismo título del cuento. El que será obsesivo tema en V., el paso de la energía espiritual de la Virgen a la inhumana de la máquina, se anticipa ya en las palabras y el cuerpo del agente germano Bongo-Shaftsbury. El perverso personaje pregunta a la hermana pequeña de Victoria si ha visto alguna vez muñecas mecánicas: “But have you never seen dolls like that? Such lovely dolls, and clockwork inside. Dolls that do everything perfectly, because of the machinery. Not like real little boys and girls at all. Real children cry, and act sullen, and won’t behave. These dolls are much nicer” (114).

La energía del mundo vivo se está traspasando al reino de lo inanimado para darle la vida y, tal vez, el control final sobre ésta. Un poco después Bongo-Shaftsbury se descubre como un verdadero cyborg, precursor masculino de la Lady V. de la primera novela de Pynchon. A diferencia de Porpentine, Bongo-Shaftsbury es un espía de la nueva escuela que no respeta ningún tipo de norma; el suyo es ya un cuerpo eléctrico, artificialmente transformado para matar:

He began to roll back the cuff of his shirt. Then thrust the naked underside of his forearm at the girl. Porpentine recoiled, thinking: Lord love a duck. Bongo-Shaftsbury is insane. Shiny and black against the unsunned flesh was a miniature electric switch, singlepole, double-throw, sewn into the skin. Thin silver wires ran from its terminals up the arm, disappearing under the sleeve. (115)

El interruptor activa un mecanismo que dispara un cuchillo. El símbolo ofrece pocas dudas sobre su posible significado: es la energía de la dinamo al servicio de la destrucción, el caos al que Porcupine no podrá finalmente vencer, pagando

con la vida sus intentos de imponer algo de orden en la situación política. Victoria, que todavía no se ha convertido en la malvada V. de la primera novela, acaba siendo testigo del asesinato, sin poder hacer nada. El suyo es aún el rol de heredera de Venus y de la Virgen pero su actitud no pasa ya de ser similar a la de la voz femenina de la condesa Marie, al comienzo de The Waste Land. Como ocurriese a la prima del Archiduque de Austria, Victoria no tiene ya energía sexual suficiente para garantizar la regeneración de una sociedad decadente y abocada al apocalipsis de la conflagración mundial. Como a Marie, a Victoria le rodean jardines (120) que evocan los símbolos clásicos de amor y sexualidad pero que no fructificarán en nueva vida. Ni siquiera la rosa del título—que, a su vez, evoca "the Rosetta arm of the Nile" (117)—sirve para detener el avance de una posthumanidad sin escrúpulos. La rosa, símbolo de amor y de fertilidad como el Delta del río africano, de belleza y de vida, que incluso volvió a resurgir con los modernistas miembros de la Rosacruz, es también claro símbolo de la complejidad laberíntica que se esconde entre sus pétalos. Espías a la vieja usanza, como Porpentine, habían intuido que para desarrollar su trabajo debían ser, en parte, mujeres y haber asimilado su ánima jungiana (106). Pero la energía de la Virgen está agotada, su rosa ya no actúa como protección suficiente para evitar a Porpentine la traición y su propio asesinato. Dieciséis años más tarde, su complementario doble y ahora ideológico continuador, el agente Goodfellow, estará en Sarajevo pero, ya envejecido, no llegará a tiempo de evitar el asesinato del Archiduque, el primo de Marie. La tierra está baldía y acaba de producirse "a possible spark to apocalypse" (131), un desastre entrópico que será mucho más ampliamente analizado en la primera novela del autor que está a punto de volverse invisible.

Publicado por primera vez en 1964, "The Secret Integration" es el último relato seleccionado por el autor para permitirnos adivinar su proceso de lenta maduración como escritor. En la Introducción de Slow Learner confiesa su satisfacción por esta historia escrita a caballo entre sus dos primeras novelas, satisfacción especialmente porque ya parece estar aprendiendo a escuchar una "American nonverbal reality" (24), un comentario que podría hacer dudar a algunos lectores sobre el carácter supuestamente postmodernista del escritor ¿Existe alguna realidad que pueda entenderse como nonverbal? ¿Se toma Pynchon en serio toda su parafernalia sobre lo oculto, lo mágico, lo apocalíptico? Sean cuales fueren las respuestas a estas preguntas—si es que las hay o nos interesan—parece claro que lo oculto o invisible es un factor que tiene gran importancia en esta narración. Por lo demás, el autor señala asimismo en la Introducción que no había estado nunca en los Berkshires, donde transcurre la

acción, sino que su conocimiento de esta zona de Nueva Inglaterra lo obtuvo en esta ocasión de la guía que sobre la región preparó el Federal Writers Project en los años treinta, como parte de las acciones puestas en marcha de resultas del New Deal de Roosevelt. El relato es para su autor una "hometown story" originalmente situada en Long Island. Sin embargo, Pynchon decidió finalmente desplazarla a un espacio que no conocía por esa ya citada creencia sobre la impersonalidad que debería tener el arte para el todavía inmaduro escritor (23). Aunque contiene algunos supuestos defectos, tales como el referido "préstamo" de la guía de los Berkshires, la historia agrada a su autor más que las anteriores porque, señala, ya había tenido ocasión de echarse a la carretera para ir visitando los lugares que Kerouac menciona en su influyente On the Road. Pynchon, el hombre, se estaba convirtiendo en un drifter dispuesto a redescubrir en el viaje y los espacios abiertos el sentido de la libertad y la democracia estadounidenses. Resultado de ello habían sido ya los capítulos dedicados a Nueva York en su primera novela, publicada un año antes, y lo sería asimismo su siguiente obra, The Crying of Lot 49. Con todo, he de destacar dos rasgos en mi análisis de "The Secret Integration": primero, que el sentido de decadencia filtrado a través de una simbología de ecos eliotianos sigue presente en este primer descubrimiento de esa "American nonverbal reality" y, segundo, que la realidad viva que el joven escritor afirma descubrir en su peregrinar beatnik no le agrada demasiado, resultado de lo cual es un relato donde préstamos literarios y voces autóctonas se unen para llevar a cabo una impactante denuncia del racismo en un momento, 1964, cuando la lucha por los derechos civiles adquiere gran intensidad especialmente en los estados del sur. Pynchon ha elegido, sin embargo, hablar de racismo en el norte, en la puritana Nueva Inglaterra. Creo que si, como dice su autor en la Introducción, en lugar de haber transferido la acción a Massachussets la hubiese dejado estar en el estado de Nueva York, algo se habría perdido de la radicalidad de su crítica social.

El relato comienza de manera simbólica, una vez más, con la lluvia; es tiempo de otoño, el ciclo anual decae desde su plenitud y la acción se sitúa en un interior: "Outside it was raining, the first rain of October" son las primeras palabras que marcarán un relato de contrastes, de descripciones de exteriores y de interiores, de lo luminoso y de lo oculto; todo ello a partir de la focalización de un grupo de niños que se ven forzados a reaccionar contra el mundo racista de los adultos. El niño protagonista, Tim Santora, está en la consulta de su médico, el Dr Slothrop, cuyo apellido llevará unos años más tarde el protagonista de Gravity's Rainbow. Por medio de un sostenido estilo indirecto libre conoceremos pronto a su amigo Grover Snodd, un chico brillante, tal vez un genio, que intuye el cálculo de

probabilidad, que cree—como su autor—que no es tan listo como la gente piensa, que lee con avidez los libros de un tal Victor Appelton sobre un protagonista juvenil, libros que de manera planeada sus padres ponen en sus manos “by apparent accident,” y que nos da la primera pista del carácter claramente comprometido del relato: “It’s awful,” dice hablando del protagonista de estos libros, “‘the guy’s a show-off, he talks funny, and he’s a snob, and’—hitting his head to remember the word— ‘a racist’” (137). El protagonista de esta serie tiene un criado al que trata con desprecio; tal vez, dice Tim, así es “how they want you to be with Carl.” Pronto averiguaremos que Carl es un miembro negro de su pandilla y, a partir de ahí, nos sumergiremos en una historia donde conocidos tópicos pynchonianos entrarán a formar parte de una realidad literaria fuertemente crítica con el statu quo. La basura irrumpe pronto en el texto cuando se nos informa de que el padre de otro de los chicos tiene un junkyard; encontramos, por fin, una primera mención a la omnipresencia de la televisión cuando el irónico narrador comenta que “Tim’s mother wasn’t in the living room, the television was off” (139); y la lluvia continúa, con mención expresa a lilas eliotianas. Los pasadizos y una gran casa deshabitada en medio de la espesura laberíntica del bosque nos llevan a descubrir que esta vez, como anticipo del Tristero de The Crying of Lot 49, la conspiración desde las sombras está siendo urdida por la pandilla de niños, dispuestos a traer el caos a una ciudad donde sus padres se dedican a insultar y a amenazar a los ciudadanos de raza negra. Pero con el irónico Pynchon incluso los jóvenes pandilleros muestran su vena intertextual: los niños bautizan la gran operación contra el orden ciudadano como Spartacus, en claro homenaje al film de Kubrick donde el gladiador esclavo manifiesta en su famoso discurso la igualdad de todos los seres humanos. Para los afro-americanos no hay concesiones de ningún tipo en medio del antiguo centro del puritanismo norteamericano; desde la perspectiva de los niños, ni siquiera sus casas o las calles de su segregado barrio son interesantes porque en ellas no había

… no small immunities, no possibilities for hidden life or otherworldly presence; no trees, secret routes, shortcuts, culverts, thickets that could be made hollow in the middle—everything in the place was out in the open, everything could be seen at a glance; and behind it, under it, around the corners of its houses and down the safe, gentle curves of its streets, you came back, you kept coming back, to nothing; nothing but the cheerless earth. (150)

La descripción de este barrio supone, en términos pynchonianos, la privación más absoluta. Desde el mismo título del relato, que incluye el término secret, hasta el camino que hay que superar para llegar a la guarida secreta de la pandilla protagonista lo secreto, laberíntico e invisible se adivina como aquello paradójicamente más humano que se opone a la injusticia de un sistema que, con el control ejercido por medio de máquinas como la televisión, va deshumanizando a la sociedad. Asimismo, la abundante y pertinaz lluvia acentúa progresivamente la decadencia del lugar, curioso antecedente de las largas lluvias que, tras pertinaz sequía, habrían de traer la destrucción al Macondo de Cien años de soledad. Y desde la lluvia que rodea el viejo palacio cochambroso donde los niños tienen su guarida secreta, el narrador hace retroceder el tiempo de la historia a un año antes, cuando los niños tuvieron la oportunidad de conocer a McCafee, un músico afroamericano empobrecido, alcoholizado y deprimido por su condición—tal como relatase Ralph Ellison en su impactante novela—de "hombre invisible" debido al color de su piel, una marca de invisibilidad que, sin percatarse de ello, le recuerda Tim al señalarle "you're a better color than we are […] for getting away at night" (163). Cuando la policía se lleva detenido a McCafee delante de los niños, éstos comienzan a diseñar la operación Spartacus y el narrador, en otro salto temporal, describe a los lectores las circunstancias en que los jóvenes protagonistas conocieron a Carl, su amigo negro. Un nuevo salto temporal nos devuelve al presente de la historia, donde la pandilla se encuentra con el rechazo de la supuesta familia de Carl, cansados de las vejaciones a que los padres de los niños blancos les tienen sujetos. Se rompe el ansia de integración defendida por los jóvenes y aventureros protagonistas para que al final el lector comprenda lo que pequeñas pistas textuales habían sugerido ya con anterioridad, es decir, que su amigo negro es su propia invención discursiva: "Carl had been put together out of phrases, images, possibilities that grownups had somehow turned away from, repudiated, left out at the edges of towns, as if they were auto parts in Étienne's father's junkyard" (184). La creación textual ha ocurrido dentro del texto, los fragmentos intertextuales se han visto así reflejados en el uso que los niños hacen de los fragmentos lingüísticos cuyo uso rechazan sus mayores. La metaficción se une con ello al grupo de elementos aparentemente caóticos que sirven, sin embargo, para invitar a los lectores a la reflexión y a la búsqueda de nuevos mensajes ocultos en ese laberinto textual en que ya se ha trasformado la narrativa del autor invisible.

[1] En el sentido ya muy conocido en que lo entiende Linda Hutcheon de "repetición con una diferencia," desvinculando así el término de la necesidad de incluir un componente de burla o crítica. Esta noción de parodia viene asimismo a coincidir con mi empleo del plurivalente término "intertextualidad," y se acerca igualmente a los usos que Genette denomina con el vocablo "hipertextualidad." Sobre las correspondencias y significados de los tres términos en cuestión véase Allen (2000: 107-15 y 189-93).

Capítulo 2

Sobre posthumanidad, bifurcaciones, nostalgia paródica e incertidumbre metaficcional: V.

Como ya he señalado al comienzo de este estudio, la primera novela de Pynchon supuso para su autor el principio tanto de su reconocimiento artístico como de su desaparición efectiva de la vida pública. Su fama se iría incrementando progresivamente con el transcurrir del tiempo y ello a pesar de que ya en V. se pone de manifiesto que su prosa produce unos resultados de difícil comprensión a la vez que demanda una participación muy activa por parte de los lectores. El nombre de Thomas Pynchon es ya uno de esos significantes que ha merecido que se le dedique una entrada en la Encyclopedia Britannica, si bien en dicha reseña se plantea una interpretación de su narrativa que, aunque muy común entre los primeros críticos del autor invisible, debe ser revisada a la luz de nuestra interpretación actual tanto de la noción de realidad como de la experiencia postmodernista. Para el autor de la mencionada entrada, V. se define como “a whimsical, cynically absurd tale of a middle-aged Englishman’s search for ‘V,’ an elusive, supernatural adventuress appearing in various guises at critical periods in European history” (Encyclopedia Britannica 2001). El sentido del absurdo con que se califica la novela es, a mi juicio, un rasgo válido si lo asociamos exclusivamente al componente existencial del término, pero el resto de la definición de la novela es extremadamente reduccionista no ya porque la entrada de la enciclopedia sea espacialmente limitada, sino porque el crítico que ha desarrollado tal análisis lo ha hecho desde la perspectiva de un realismo decimonónico, convirtiéndose en víctima de la ironía pynchoniana cuando contemplamos la novela desde una perspectiva más actual.

En cualquier caso, el reconocimiento de la supernatural adventuress sí que nos introduce ya en un elemento que es característico de las largas narrativas pynchonianas con respecto a sus cuentos: lo que en términos del realismo clásico podría definirse como “elemento fantástico” va a poblar las páginas de todas las

novelas desde V., pero este elemento aparecerá para consolidar una experiencia que cabe considerar como “real,” bien sea vivida, soñada o creada por otras fuerzas inconscientes del sujeto humano de conocimiento, como la paranoia: lo real en la segunda parte del siglo XX es cualquier tipo de experiencia tenida por ese ente fragmentado que ya no queda constreñido por las fronteras conscientes que le impuso el Humanismo, a ese ego sobre el que Descartes articuló incluso la existencia de la realidad externa en su célebre Discurso del método. Ya desde esta primera novela, la realidad dibujada por Pynchon pierde progresivamente todo límite tradicional e ironiza sobre nuestra insistencia por categorizar—esto es, por fijar fronteras—nuestra aprehensión de la vida. Es en este sentido que no puedo entender V. como meramente una historia sobre la detectivesca personalidad de Herbert Stencil y su búsqueda del significado de la Historia europea de las primeras décadas del siglo XX a través de los indicios que va supuestamente dejando Lady V. Por el contrario, tal como ocurrirá con las novelas posteriores, este primer libro de Pynchon presenta varios niveles de interpretación que no se excluyen los unos a los otros sino que se complementan hasta constituir un entramado de caótica apariencia que esconde ese orden oculto que metaforiza el designio que los investigadores del caos quieren encontrar en el universo.

Si, como veíamos en el capítulo anterior, el joven escritor aprecia progresivamente más y más rasgos de complejidad en la vida, con V. da el primero de sus grandes pasos literarios al construir una novela con varios niveles de significación simbólica a partir de los cuales condensa varios de los grandes temas de la cultura del siglo XX y de las interpretaciones que se han venido dando en las últimas décadas al ser y al mundo. En 1963 Pynchon ya estaba anticipando el impacto cultural que la teoría del caos habría de tener veinte años más tarde por medio de la representación de una realidad aparentemente caótica donde la complejidad esconde lo que algunos críticos han entendido en principio como un orden oculto. Estos mismos críticos, sin embargo, a menudo concluyen que V. muestra que en la vida todo es accidente y que el supuesto patrón histórico que es objeto de la búsqueda de Stencil no es más que su paranoica proyección (Slade 1974, Chambers 1992). A veces este tipo de crítica parece ignorar, sin embargo, que en su propia búsqueda del significado literario están encontrando frecuentemente unos patrones ocultos puestos en el texto por el autor, un orden escondido que no casa bien del todo con la creencia de que en el universo todo es desorden y accidente. Si metafóricamente el lector se convierte en un detective que emula la búsqueda de significado del protagonista Stencil y si éste y su propia búsqueda de Lady V. forman parte del impresionante

entramado literario construido por un antiguo estudiante de física, que conoce las teorías sobre la complejidad tanto del mundo microscópico como del espacioso cosmos exterior, ¿no cabría esperar que la postura del autor fuese al menos de incertidumbre cognoscitiva al encarar el misterio de la vida? Tal es mi creencia y para sustentarla prestaré una atención especial tanto al uso de elementos paródicos, como a la búsqueda de la Historia y al proceso de narrar los eventos de la trama, un proceso que, una vez más, como ya ocurriese en los relatos, corresponde a una desconocida voz narrativa de carácter heterodiegético y aparentemente omnisciente que se presta frecuentemente a difuminar los límites entre su propia personalidad narradora y los puntos de vista de los personajes.

Detrás de esta incertidumbre en el acto de narrar se esconden estrategias metaficcionales que cabe ya reconocer en el período modernista y de manera significativo en uno de los autores más parodiados por Pynchon, T. S. Eliot. Irónicamente, estas estrategias contrastan con el deseo de objetividad presente en los escritos del otro autor que vuelve a ser parodiado en esta primera novela: Henry Adams. Si Callisto en “Entropy” era ya una voz que reflejaba las ansias de objetividad del prestigioso historiador, Stencil en V. será el paródico continuador de la búsqueda de conocimiento de Adams. “Under the Rose” será a su vez el otro texto reutilizado por Pynchon desde su propio universo literario: la parodia, en el ya mencionado sentido que Linda Hutcheon da al término crítico de repetición con distanciamiento crítico (1985, 1988), satura las páginas de esta primera novela para enfatizar precisamente el carácter discursivo que distancia a los humanos del resto del mundo animado de nuestro planeta. El ser humano, ese ente representacional que han descrito con profusión la filosofía y la ciencia del siglo XX, es con Pynchon eminentemente el animal simbólico que repite, actualiza y cambia los discursos precedentes. Y detrás de su parodia no se encuentra solamente la supuesta anxiety of influence de modernistas como Eliot. Anticipando nociones que Derrida importará a los Estados Unidos en 1967 o adoptando puntos de vista lacanianos que todavía no estaban en boga en 1963, Pynchon desarrolla una irónica visión del ser como un ente ya camino de la posthumanidad tanto física como ideológica, inmerso en un mar de significantes cuyos significados nunca se hacen visibles, en un lenguaje que induce a la categorización, plagado de senderos borgianos que se bifurcan sin cesar, como señala ya desde el título la forma de la letra que da nombre a su primera novela. Paródicos ecos literarios y juegos metaficcionales se amalgaman así para dar vida textual a una búsqueda de significado que se transforma en reflexión crítica de la cultura occidental de las primeras décadas del siglo XX: la decadencia, el modernismo, la entropía, la sociedad de consumo norteamericana y ciertos

atisbos de su contracultura, elementos todos que se encontraban ya diseminados en la narrativa breve de Pynchon, se combinan en V. para comenzar a consolidar el gran proyecto literario del escritor norteamericano.

En la constitución del fenómeno cultural postmodernista en la Norteamérica de los años sesenta y, más específicamente, en el caso de los autores experimentales o metaficcionales que comenzaron su camino hacia la fama en este período es asimismo destacable el interés que buena parte de ellos mostraba por el paradigma científico del siglo XX. Es en este factor donde encuentro puntos de conexión que nos llevan a interpretar el desplazamiento que en el siglo XX se ha hecho de la metafísica tradicional hacia nuevas maneras de entender lo que transciende a nuestro entorno. La novela que caracteriza a autores como John Barth, Kurt Vonnegut o el mismo Thomas Pynchon constituye una investigación del rol del ser humano en un universo sobre cuya comprensión han influido nuevas teorías científicas que van a alterar sustancialmente nuestra noción contemporánea de metafísica, teorías que, aunque ya mencionadas someramente, conviene analizar en más detalle por cuanto nos ayudarán a una mejor comprensión de V.

La teoría de la relatividad, la física cuántica, las teorías del caos y la cibernética son, sin duda, los planteamientos científicos más influyentes en la cultura del siglo XX, y su asimilación a ésta—es decir, su popularización—ha alterado sustancialmente el desarrollo de la filosofía en dicho siglo. El impacto de la teoría de la relatividad tanto en la cultura modernista como en la postguerra es bien conocido (Nadeau 1981) y se puede resumir básicamente en dos nociones: 1. Todo acto de conocimiento está íntimamente ligado a las condiciones, instrumentos y capacidad del observador (es decir, el conocimiento es algo siempre relativo, nunca puede ser absoluto). 2. La capacidad del ser humano para observar el mundo es muy limitada; nuestra razón y nuestros cinco sentidos no nos permiten aprehender de manera directa y en su totalidad el continuo espacio-tiempo o percatarnos de la curvatura del espacio, por ejemplo.

Por lo que respecta a la física cuántica, ésta desarrolló en el mundo subatómico nociones que chocaban con la lógica tradicional, destacando las siguientes: 1. La configuración de lo físico como un estado donde apenas hay materia, sino tan sólo un gran espacio casi vacío donde acontecen billones de órbitas y de colisiones de partículas subatómicas que residen en átomos casi inmateriales; ello constituye una aberración contra las categorías aristotélicas de forma, materia y sustancia sobre las que se basa buena parte de la manera occidental de

“narrativizar” la realidad (véase White 1981). 2. La imposibilidad de que un ente, la partícula subatómica, pueda ser observada a la vez en su manifestación temporal y en su manifestación espacial, hecho que llevaría a la formulación, por parte de Heisenberg, del famoso “Principio de incertidumbre.” 3. El carácter no absoluto del principio newtoniano de causas locales, planteamiento al que se llegó al dividir un electrón en dos y comprobar que las dos mitades resultantes se siguen moviendo de igual manera aunque en sentido opuesto—un experimento de gran importancia para el estudio de la reflexividad en el mundo físico.

A estos hechos científicos difícilmente interpretables por la mente humana hay que añadir el impacto cultural que tuvo la constatación de que nuestras vidas están regidas por partículas invisibles al ojo humano y que, por tanto, escapan a nuestra tradicional interpretación de lo “físico” para ir más allá: los dioses empiezan a no estar arriba en el cielo sino aquí abajo; son diminutos, incontrolables e inobservables a partir de ciertas premisas. El hecho de que en la Encyclopedia Britannica se calificase a Lady V. como una supernatural adventuress no parece que tenga ya que ser algo que nos sorprenda mucho: las fronteras que dividen lo real de lo fantástico o sobrenatural hace ya décadas que han vuelto a estar muy poco definidas, la realidad vuelve a ser interpretada como un ente que integra fuerzas invisibles de distinta índole.

Como he señalado ya con anterioridad, desde el siglo XIX habían comenzado a tener importancia nociones científicas que se centraban en el estudio de sistemas físicos tan complejos que podían dar la paradójica impresión de ser “asistemáticos.” Especialmente en el campo de la termodinámica, esa segunda ley o Ley de la entropía que aterrorizaba a Callisto alejaba continuamente a los investigadores de la noción más importante de la física clásica: el concepto del Universo como un perfecto mecanismo de relojería. Al mecanismo ahora se le estaban descubriendo fallos donde no se cumplían las leyes naturales, zonas sujetas a lo imprevisible y accesorio: nacía, en definitiva, un interés por descubrir lo sistemático en lo complejo, por restaurar la noción de la perfección del Universo. Surgieron en el terreno de la física y de la cosmología las teorías del caos y, con ellas, un intento por recrear la metafísica más antigua que se conoce: la religión. Si Dios ya ha muerto en el siglo XX, el ser humano pronto demanda su resurrección para combatir el vacío existencial, e incluso la ciencia se convierte en el nuevo paradigma metafísico que en los pasados años ochenta se consolidó, con los estudios sobre el caos, en una nueva metafísica panteísta (Davies y Gribbin 1991, Hayles 1991) en la que se quiere creer que el Universo encierra en sí mismo la estructuración de su manifiesta complejidad, es decir,

que hay orden en el caos reinante, siendo los científicos del caos los nuevos investigadores que se empeñan en encontrar ese orden subyacente a la vida. Curiosamente, como consideraremos en breve, a comienzos del siglo XX existió un historiador que se fue formando una visión muy similar de la existencia, Henry Adams, el modelo real del ficticio protagonista de V. Herbert Stencil.

El final del siglo XX nos trajo un último proceso de asimilación cultural de conceptos científicos también perceptibles en la primera novela de Pynchon y a los que se ha dado amplia cobertura en los medios de difusión ¿Quién no ha oído hablar de los experimentos del genoma humano y de las posibilidades de clonación? Estos adelantos de la genética, que ya fueron profetizados por los primeros clásicos de la ciencia-ficción, están basados en una noción científica más amplia que también es responsable de ese gran invento, el ordenador. La noción es simple: lo esencial es la información que se posee y la manera en que esta información se almacena y se transmite. El código genético no es más que una serie de cadenas de información, igual que las que se desarrollan en las entrañas de un ordenador, y la cibernética se ha empeñado desde hace más de medio siglo en ser capaz de almacenar los códigos informativos de un ser humano en una estructura artificial. Las especulaciones filosóficas y culturales que de ello se desprenden son fáciles de suponer: si los códigos informativos se pueden almacenar en una máquina, ¿dónde están los límites entre ser humano y máquina, entre lo animado y lo inanimado? Como bien saben los lectores pynchonianos, Benny Profane, el otro protagonista de la novela, está obsesionado con la existencia de una conspiración en su contra por parte de lo inanimado, término éste que se menciona unas sesenta veces en el libro.

El panorama, tanto textual como humanista, se complica aún más porque el envoltorio físico de los seres humanos se ha ido “maquinizando” progresivamente por medio de prótesis médicas cada vez más sofisticadas. El impacto de este proceso, en el terreno cultural, es fácilmente observable en la proliferación de películas de cyborgs, de realidad virtual, de contenidos del cyberpunk en general, y en la importancia que Hollywood ha vuelto a dar a la ciencia-ficción en los últimos años. A partir de todos estos planteamientos las secuelas postmodernas de los años noventa nos han llevado a la importancia adquirida por el concepto de lo posthumano, una noción que viene precedida y sugerida ya por los argumentos de Ihab Hassan sobre lo posthumanista (es decir, el proceso de suplantación del sujeto de conocimiento típicamente renacentista/burgués por el ideológicamente inestable “ser/no ser” contemporáneo). Lo posthumano, según señala la conocida crítica cultural N.

Katherine Hayles (1999: 2-3), se asienta sobre cuatro nociones que confirman la hipótesis de V. como una obra que precede las preocupaciones características de los últimos años del siglo XX. A saber:

1. Se privilegia el código informativo sobre la materia que lo transporta: el cuerpo, por consiguiente, no es más que un accesorio en la cadena evolutiva y es, por tanto, susceptible de ser modificado; un claro rasgo que caracteriza al siempre cambiante término V.

2. Lo posthumano percibe el cuerpo como la prótesis original donde aprendemos a manipular la información, pero esta prótesis puede extenderse o reemplazarse con otras prótesis para continuar así el proceso informativo que empezó antes de nuestro nacimiento; rasgo éste que caracteriza a la primera y más destacada cyborg de la novela postmoderna norteamericana, Lady V.

3. Como consecuencia de lo anterior, la conciencia humana no es más que unfenómeno circunstancial en la manifestación de los códigos informativos y hay que desmitificar su tradicional papel como centro de la identidad humana; las estrategias metaficcionales de Pynchon ponen a prueba, como más adelante observaremos, la habilidad de los lectores para encontrar un centro de conciencia válido para comprender la realidad.

4. La cuarta noción constituye una verdadera fuente de terror para los ideólogos tradicionales y humanistas: el ser humano y la máquina pueden acabar integrándose, sin fisuras, en un solo ente. Lo meramente humano desaparece para que nazca un nuevo ser mejor capacitado y acorde con la noción de que la fuerza ordenadora del Universo es la información. En las páginas de la novela, Lady V.—siempre rodeada de espías y espía ella misma—se convierte progresivamente en la avanzadilla de una inhumanidad que quedará plasmada en el ascenso al poder de los regímenes fascistas europeos; está allí donde se desencadena una crisis, recopilando y utilizando información, como corresponde a los espías. No parece necesario insistir mucho en que relacionar a Lady V. con el terror desencadenado ante la amenaza nuclear en tiempos de la Guerra Fría—cuando Pynchon escribe la novela—no invalida tampoco su interpretación como símbolo del terror que el traspaso de información puede llegar a generar, de ahí las abundantes referencias pynchonianas a las revelaciones y al apocalipsis, factores éstos que están también relacionados con la escatológica descripción que Norbert Wiener hace del ser humano en su libro The Human Use of Human Beings: “Our tissues change as we live: the food we eat and the air we breathe

become flesh of our flesh and bone of our bone, and the momentary elements of our flesh and bone pass out of our body everyday with our excreta. We are but whirpools in a river of ever-flowing water. We are not stuff that abides, but patterns that perpetuate themselves" (1954: 96). La metáfora que el famoso padre de la cibernética establece sobre el ser humano y el agua no es poética sino crudamente física, aunque queramos escuchar ecos de antropología modernista sobre el carácter regenerador del líquido elemento.

Para complicar o quizá clarificar más la ardua simbología de la primera novela de Pynchon parece necesario recordar que en la Introducción a Slow Learner el autor invisible señala, al comentar la gestación de "Entropy," que por aquellos años tuvo la oportunidad de leer el mencionado libro de Wiener "at about the same time as The Education of Henry Adams" (1984: 15). Aunque leídos a la vez, ambos volúmenes responden a dos concepciones de la realidad aparentemente distintas, concepciones que, sin embargo, Pynchon supo condensar en las páginas de su novela. La visión que Wiener ofrece del ser humano en su libro es sencillamente aterradora; ataca las creencias básicas del humanismo y de la física clásica. Con Wiener, el ser y su misma estabilidad física se disuelve; pasa a constituirse en un conglomerado de códigos de información, de patrones que pululan por un cuerpo en continuo cambio. Norbert Wiener, padre de la cibernética, está efectivamente anticipando con su descripción del ser lo que va a ser el intercambio informático de las últimas décadas del siglo XX: el cuerpo, nuestro aparente hardware, es algo provisional y en continuo deterioro debido a la acción de la entropía; la información codificada y transportada a través del software es lo que permanece, lo que se puede incluso reproducir—clonar—por medio de disquetes, discos compactos u otros soportes "no visibles," como el correo electrónico y la realidad virtual. Sin embargo, la interpretación de Adams, como veremos a continuación, no era tampoco tan humanista como hubiéramos podido suponer, la máquina estaba también localizada en el desarrollo de su visión histórica de la vida.

Si la historia que nos relata el animado narrador heterodiegético de V. es ciertamente compleja, ello sucede no solamente porque en ella aparecen alrededor de ciento cincuenta personajes, sino por su carácter de enrevesada "quest for knowledge," situación que la enmarca dentro de la tradición de diversos géneros y momentos literarios. Es precisamente en esta amalgama paródica de géneros, tópicos, teorías y modos literarios donde los lectores pueden llegar a perder el norte. El mismo título de la novela, una letra seguida de un punto que sugiere un enigmático nombre propio, inaugura ya nuestro

tradicional deseo de saber, una expectativa con la que el irónico escritor jugará hasta el mismo final del libro. La disposición en dos de la trama, dividida entre los dos protagonistas cuyas aventuras se presentan, hasta cierto punto, alternadas durante buena parte de la novela, nos induce asimismo a pensar que Stencil y Profane representan los dos lados de la letra uve, condenados a separarse cada vez más debido a lo antagónico de sus caracteres. El metódico investigador inglés va intentando encontrar pistas fiables allá por donde pasa; para él existe un orden oculto que hay que descubrir—el camino que va "trazando" Lady V. a lo largo de las últimas décadas de la Historia de Occidente—siendo su búsqueda de naturaleza tanto detectivesca como histórico-psicológica: acaso V. es su misma madre; en todo caso, la letra sí parece representar para Stencil las fuerzas de una Historia cada vez más deshumanizada. Por el contrario, Benny [Benjamin] Profane aparece ante nuestros ojos de lectores simbólicamente en la Nochebuena de 1955, es descrito como un ser amoebalike, con rasgos de bebé grande, y tiene una ex-novia que se llama Rachel (como la bíblica madre de Benjamín). Este personaje se define a sí mismo como un schlemihl, de procedencia católico-judía, malgasta su tiempo en viajes sin dirección definida, yoyoing en el metro, aparece vestido con las mismas ropas al comienzo y al final de la novela y acaba su intervención en el libro afirmando "offhand I'd say I haven't learned a goddam thing" (1963: 454). Al uno, Stencil, parece caracterizarle la repetida imagen de la hothouse, ese invernadero que nos recuerda el apartamento de su predecesor Callisto, sistema cerrado que, sin embargo, no puede evitar la pérdida entrópica de energía. Al otro, Profane, lo define el también repetidísimo símbolo de la calle, esa superficie abierta, piel de la civilización occidental donde ya no hay sentimientos, contenidos o valores. En incesantes bifurcaciones simbólicas, como representa la letra del título, la novela avanzará estableciendo la otra gran comparación: por un lado, está el presente de la Norteamérica de los años cincuenta, con sus calles abiertas donde se encuentran frecuentemente los marginados, pero donde aparece también la superficialidad cultural de la Whole Sick Crew, un patético grupo de charlatanes pseudo-artistas que sólo saben citar los nombres de gente importante, que viven en otra hothouse, un apartamento destinado a la verborrea y al sexo improductivo. Por otro lado, están los relatos dentro del relato, narraciones referidas al pasado de la historia de la colonización europea desde finales del siglo XIX, soñadas, inventadas, confeccionadas o escuchadas por Stencil a lo largo de su permanente búsqueda de Lady V. ¿Son realmente tan distintos Profane y Stencil? Con ellos Pynchon comienza a consolidar sus narrativas de dobles, de personajes aparentemente muy distintos donde quizá algunos lectores acaben percatándose no tanto de sus diferencias como de sus coincidencias: los

límites se acabarán difuminando cuando ambos decidan por fin viajar juntos, en el último capítulo de su historia, a la vieja

Roca de Malta, con Paola, la única mujer donde se atisban nexos con Lady V. Pero hasta llegar a plantearnos posibles similitudes entre ambos protagonistas, sus respectivos caracteres han experimentado una lenta construcción, a partir de retazos literarios, de antecedentes ficticios e históricos, en una inmensa amalgama que nos lleva de la figura de Henry Adams a ese Cristo travestido de la Nochebuena de 1955 que anticipa revelaciones, el Apocalipsis y la segunda novela de Pynchon. Observemos en más detalle el uso que el novelista hace de la parodia; ello nos llevará a una mejor comprensión de los diferentes planos simbólicos de la novela y de su impresionante carácter de compleja construcción postmodernista.

Stencil, hijo de otro Stencil, espía del Servicio Secreto Británico que tuvo que analizar las implicaciones políticas de la decadencia de fin de siglo—esto es, del reinado de Victoria—es, como Callisto su predecesor, una copia ficcional de Henry Adams, personaje también literario y protagonista del libro autobiográfico The Education of Henry Adams (1907), compuesta por el homónimo escritor de carne y hueso a partir de sus vivencias de varias décadas. Hasta qué punto reviste seriedad e incluso una actitud de homenaje la copia pynchoniana de la copia adamsiana de la propia personalidad y vida del célebre historiador es un tema que podría sorprender a quien investigue en el texto original de Adams. La figura que el historiador dibuja de sí mismo en la Education es efectivamente la de un erudito que, como Stencil, dedica prácticamente toda su vida de adulto a encontrar un patrón de significado o un orden secreto en el desarrollo de la Historia. Anticipando unos años la sensación sobre la vida que Eliot—ese otro gran influjo de V. —describirá en su conocida reseña “The Metaphysical Poets” (1921), Adams se percata de que en su tiempo el sentido de unidad que supuestamente caracterizase épocas pasadas ha sido devorado por una complejidad de apariencia caótica. Para Eliot el carácter complejo de la civilización fuerza al poeta a una misión integradora: “Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary language into his meaning” (1921: 118-19). Para Adams, que reconoce ya a principios de siglo la necesidad

modernista de volver a un sentido de unidad perdido con el paso del tiempo, la misión del historiador moderno será rastrear el flujo de las fuerzas que crean la Historia desde esa supuesta unidad perdida, estadio del pasado en el que imperaba la fuerza reproductora de la mujer. Curiosamente será Pynchon a través de su primera novela quien señale la coincidencia de los proyectos del poeta y del historiador. En su libro Mont-Saint-Michael and Chartres (1904) y, por supuesto, en su Education, Adams elabora una peculiar teoría de la Historia donde la fuerza que la mueve se encuentra personificada al principio en la mujer, un ser que encuentra su representación simbólica primero en la diosa Venus y más tarde en su continuación cristiana, la Virgen. Es en el capítulo XXV de su Education, "The Dynamo and the Virgin" (1900), donde los lectores ávidos de interpretar intertextualmente la novela de Pynchon pueden encontrar la narrativa que en buena manera explica el carácter de la búsqueda de Stencil, narrativa que, sin embargo, se asocia también fácilmente a una simbología modernista de interpretación mítico-antropológica con la que Pynchon juega abundantemente en su primera novela. En este capítulo de su Education Adams relata su visita a la Exposición Universal de París en 1900—poco antes del ficcional nacimiento de Herbert Stencil, "the century's child"—acompañado por el científico Samuel Langley. En dicha visita el literario Adams se percata del poder y misterio representado en las fuerzas eléctricas de las dinamos y comienza a percibir dichas máquinas "as a moral force, much as the early Christians felt the Cross" (857). No pudo, sin embargo, encontrar una continuidad entre el poder de las máquinas y la fuerza espiritual que caracterizaba la fertilidad representada en Venus o ese poder misterioso que, representado en la Virgen, levantó las grandes catedrales medievales. En la Exposición Adams se percató, sin embargo, de que el poder eléctrico que había reemplazado al meramente mecánico de la Revolución Industrial, se encontraba a su vez desplazado por la aparición de "new rays" que, como el recién descubierto radio, "were anarchical […] Radium denied its God—or, what was to Langley the same thing, denied the truths of his Science. The force was wholly new" (858). Adams era ya testigo entonces de que una nueva era científica estaba naciendo motivada por la primera gran revolución de la física en el siglo XX: de hecho, sólo cinco años más tarde Einstein presentaría dos ensayos, el uno sobre la teoría específica de la relatividad y el otro sobre el comportamiento de las partículas subatómicas cuyo estudio sustentaría el nacimiento de la física cuántica. Pero las palabras de Adams para quienes conocen la dramática historia del siglo XX tienen también un fatídico efecto premonitorio que Pynchon se encargará de desarrollar en V.: los nuevos "rayos" epitomados en el radio serán la gran fuerza invisible del siglo XX, un poder que, carente de la espiritualidad de la Virgen o de su predecesora

la diosa Venus, traerá muerte en lugar de vida, esterilidad en lugar de fertilidad. La V. que sugiere los nombres de Venus y la Virgen se transformará así en la enigmática letra que irá dejando trazas a su paso de la conversión del ser en inanimado, de lo humano en inhumano o incluso en posthumano cyborg. Stencil, el nuevo Adams, recogerá el testigo del célebre historiador, de su búsqueda de la secuencia histórica de la fuerza energética; como aquél, "he would risk translating rays into faith" (859). Sin embargo, el problema de cómo traducir la fuerza espiritual de la mujer en las nuevas fuerzas del siglo XX se plantea difícil de resolver para un norteamericano, cree Adams, porque en los Estados Unidos no se reconoció nunca la fuerza reproductora de la antigua diosa pagana o de la Virgen católica: "An American Virgin would never dare command; an American Venus would never dare exist" (861). Su tarea como historiador la dejaba definida en un párrafo de su ensayo que podríamos perfectamente encajar tanto en los objetivos de Herbert Stencil como en los resultados finales de su búsqueda:

Symbol or energy, the Virgin had acted as the greatest force the Western world ever felt, and had drawn man's activities to herself more strongly than any other power, natural or supernatural, had ever done; the historian's business was to follow the track of the energy; to find where it came from and where it went to; its complex source and shifting channels […] The pursuit turned out to be long and tortuous, leading at last into the vast forests of scholastic science […] Forty-five years of study had proved to be quite futile for the pursuit of power; one controlled no more force in 1900 than in 1850, although the amount of force controlled by society had enormously increased. (863-64)

Condenado al fracaso de su búsqueda histórica, Adams nos anticipa asimismo el aparente fracaso de la obsesión de Stencil y el carácter de continuador que éste tiene al hacerse cargo de la tarea de su célebre predecesor: "to follow the track of the energy" llevará al personaje pynchoniano desde la época postnuclear en la que desarrolla su labor investigadora a una mirada retrospectiva. Esta retrospección narrativa abrirá a su vez para los lectores el camino que, desde el fin de siglo y el modernismo, también ha hoyado la nueva ciencia con el resultado de posibilitar el paso a una posthumanidad, acaso inhumanidad aterradora, en la que la energía reproductiva de la mujer se ha transformado en la

fuerza cibernética de esa tin age que anunciase Pound en "Hugh Selwyn Mauberley" (1920), muy lejos ya del período dorado y fértil que representó el comienzo del círculo mítico tal como lo concibieron los antropólogos modernistas (Eliade 1951). Y es precisamente en la parodia de esa narrativa mítica de los modernistas donde el otro lado de la letra uve, Benny Profane, entra en el juego literario para apuntalar ideas referidas a los miedos, la deshumanización, el Apocalipsis y la crítica social.

Profane es el primero de los dos protagonistas de la historia principal de V. al que los lectores tienen acceso. Sin embargo, el carácter profano de su propia vida y la importancia que el orden oculto guardará en medio del supuesto caos de la compleja narrativa nos han sido ya previamente anticipados en un curioso dibujo que precede al comienzo del primer capítulo del libro:

VVVVVVVVVVV

VVVVVVVVV

VVVVVVV

VVVVV

VVVV

VVV

VV

V.

Efectivamente, se trata de un dibujo fractálico que, anticipando incluso la terminología empleada en el estudio de esta reciente geografía caótica (Mandelbrot 1983), sugiere a los lectores tanto el carácter simétrico de la letra (nótese, sin embargo, el punto) como la posible existencia en la novela de historias dentro de la historia que reproduzcan la estructura o la temática de la historia principal; se trataría de simbolizar, en términos críticos, las estrategias

de mise-en-abyme (Waugh 1984, Stonehill 1988) que efectivamente saturan las páginas de V. para insistir, casi hasta la saciedad, tanto en el proceso de decadencia que inunda la sociedad occidental desde, al menos, el fin del siglo XIX como en la insistente obsesión humana por crear interpretaciones de todo lo que ocurre. Por si fuera poco, al lector no le está permitido olvidar la escondida simbología de la letra uve pues su forma reaparece magnificada en el título de cada uno de los capítulos del libro. Y si misión de Stencil será rastrear en el siglo XX “the track of the energy” que comenzó con Venus y la Virgen, el comienzo del capítulo primero señala también el principio de la paródica búsqueda. Benny Profane, definido en el título del capítulo como un “schlemihl and human yo-yo” aparece en Norfolk, Virginia (obviamente no podía ser en ningún otro estado norteamericano), en la Nochebuena de 1955. Contrastando con esas referencias al nacimiento del hijo de la Virgen, el protagonista aparece vistiendo “black levis, suede jacket, sneakers and big cowboy hat” y, por su condición de antiguo marinero, se encamina a un bar de resonancias irónicas en el contexto de la natividad: “the Sailor’s Grave, his old tin can’s tavern on East Main Street,” establecimiento que además de anticipar la relación entre muerte y agua frecuentemente parodiada en The Waste Land—y que ya consideramos en el caso de “The Small Rain”—es lugar donde se practica el desacralizado ritual denominado suck hour. Cuando la propietaria del bar termina de cantar un villancico y su voz es alabada como si de un ángel se tratara, un marinero grita suck hour!, señal que indica el comienzo de una estampida de sedientos bebedores hacia los siete grifos de cerveza donde podrían satisfacer su sed si no fuese porque normalmente el evento termina en una gigantesca pelea entre varios cientos de marineros. Las irónicas señales pynchonianas sobre la desacralización de la energía representada en la Virgen son más que obvias y, por supuesto, no han escapado de los análisis de la crítica (Seed 1988, Eddins 1990, Chambers 1992), como tampoco ha escapado el hecho de que Benny Profane aparezca en Virginia a los pocos días de haber concluido las infames audiencias a que el senador McCarthy sometió a toda persona sospechosa de defender ideas de izquierdas (Olderman 1972). La regeneración espiritual, social, cultural o política que insinúa el comienzo de un nuevo ciclo vital, representado específicamente en el caso de la civilización occidental por la primera venida de Cristo, adquiere así fuertes tintes irónicos desde el comienzo de la novela. Por si fuera poco, todavía en la primera página un viejo marino canta “Every night is Christmas Eve on old East Main [Street],” lo que, de ser cierto, supondría que la verdadera Navidad nunca puede llegar: detenido en una Nochebuena sin fin, y emulando a ese narrador de The Waste Land que está estancado en la penumbrosa violet hour, el personaje de Profane pululará por las calles de

Norfolk, Washington y Nueva York como un prosaico dios encarnado sin poder ninguno para regenerar la vida, dedicándose a viajar en metro por la misma línea arriba y abajo, sin sentido, como el perfecto schlemihl o protagonista pasivo, inteligente pero atontado de la narrativa judía que con toda probabilidad Pynchon ha tomado prestado de las novelas de su coetáneo Saul Bellow.

Profane une a su simbólico apellido un carácter de híbrido no tanto racial como religioso; mitad católico y mitad judío, no sabrá ayudar ni a los unos ni a los otros. A lo largo de las páginas de la novela será frecuentemente asociado con la calle, con esa superficie de las ciudades donde nunca se llega a la revelación de la Navidad, y con lo inanimado. La energía de la Virgen en este niño grande en forma de ameba que ni quiere ni se deja querer se ha transmutado en una paranoia donde lo inanimado es el perseguidor. Nacido en un hooverville durante la Gran Depresión, Profane es como las calles por las que vaga, pertenece a los márgenes del sueño norteamericano, a la nueva pesadilla existencial que satura de protagonistas derrotados las páginas de la novela estadounidense de postguerra (Hendin 1978). El schlemihl de esta primera novela pynchoniana es profeta pero también reclamo para los desposeídos, sobre los que ejerce una misteriosa fuerza atrayente—es un attractor, en el contexto de la caótica—y para las chicas que, como Rachel Owlglass, juegan a ser madres. El capítulo primero de la novela sirve igualmente para presentarnos al único personaje femenino misterioso que aparece en la parte de la narrativa dedicada a los años cincuenta, personaje que también se siente atraído por Benny Profane: Paola, una joven separada de un marinero que la maltrataba y que procede de una isla también con nombre femenino, Malta, la Roca del Mediterráneo que supo resistir con sus caballeros los embates del turco. Pero Paola no es un nombre que comience por uve y al lector le podría pasar desapercibida la conexión simbólica hasta ya muy avanzada la novela. Lo que sí descubre ya el libro desde su primer capítulo es el deseo de una revelación, de esa

Segunda Llegada de Cristo que en el Apocalipsis de San Juan se representa como un segundo Pentecostés, como el día que sucede al siete veces siete manifiesto en los signos que preceden la Revelación final. Se recordará que siete son los grifos en que los sedientos clientes del Sailor’s Grave pueden saciar su necesidad de amor maternal, grifos además calificados como “foam rubber breasts” (1963: 16) que anticipan el imperio del cyborg protésico; pero ya comenzada la suck hour, el protagonista experimenta la primera visita

apocalíptica cuando un “miasma of evil suddenly enveloped Profane from behind” (13): un patético pero a menudo cómico Anticristo en la forma del ya conocido personaje Pig Bodine, el Badass que el mismo escritor define en su conocido artículo de 1984 “Is It OK To Be a Luddite?” Con él Profane recordará el caso de Papi Hod, el marinero que se casó con Paola, y de ella se mencionará que “knew scraps it seems of all tongues” (14), primera de una lista de apariciones de esas lenguas que evocan las lenguas de fuego que llegaron a los Apóstoles en el día de Pentecostés, lenguas que pronto seremos forzados a conectar con el término apocalypse, otro significante suficientemente repetido en toda la novela para llamar la atención de los cazadores de símbolos.

El aparentemente caótico primer capítulo del libro, plagado de personajes y situaciones cómicas, existenciales o patéticas, es también el lugar en que aparece la Whole Sick Crew, un grupo de amigos saturado de nombres y de términos artísticos, pedantes de la cultura que no producen nada, habitantes de un apartamento donde el sexo infértil se combina con la verborrea y que continuamente recuerdan, aunque en otro contexto, a aquellos miembros de la decadente nobleza europea que Eliot critica a poco de comenzar su gran poema sobre la desolación de la cultura. Si Profane es un hombre vacío como lo es el eliotiano Stetson—el amigo norteamericano que evoca el sombrero que Benny lleva puesto—los miembros de la Whole Sick Crew no son más que sombras que repiten nombres del modernismo y de un arte experimental que no aciertan a entender, seres vacíos que, como ya menciona el clásico estudio sobre Pynchon elaborado por Joseph Slade, son parodia de the sinful crew, un motivo utilizado por el puritano Michael Wigglesworth (1631-1705) en su apocalíptico poema de 1662 The Day of Doom, or a Practical Description of the Great and Last Judgment (Slade 1974: 98), teoría que tiene visos de credibilidad cuando se asocia al irónico hecho de que, en su última aparición en el libro, Benny tiene una aventura sexual con una tal Brenda Wigglesworth, cuyo promiscuo carácter no encaja precisamente con lo que el poeta puritano habría deseado para ninguno de sus descendientes.

Curioso heredero de los antiguos héroes míticos y semidioses encargados de traer la fertilidad a la tierra, Profane queda definido ya desde el primer capítulo de la novela como un ser que teme la soledad pero que es incapaz de salir de ella y de comprometerse con nadie: “It wasn’t that he was tired or even notably uncoordinated. Only something that, being a schlemihl, he’d known for years: inanimate objects and he could not live in peace” (37). Habitante de la calle, heredero de los drifters de la Gran Depresión que, como los protagonistas de la

gran novela de Steinbeck, tuvieron que atravesar el país de este a oeste nuevamente en busca del sueño norteamericano, su “búsqueda” sin objetivo aparente llevará a Benny finalmente hacia Malta, de oeste a este, para no llegar a conseguir nada concreto. En sus simbólicos avatares hablará con maniquíes sintéticos buscando un sentido a la vida; protegerá a Fina, una joven virgen portorriqueña que acaba siendo violada por una multitudinaria banda de jóvenes criminales; decidirá proteger también a Paola y acompañarla a la isla mediterránea y, como Cristo travestido que es, bajará incluso a los infiernos, a las cloacas de Nueva York, con el objetivo de cazar caimanes, las nuevas sombras jungianas del imaginario urbano en que se convirtió el sueño norteamericano por efectos del capitalismo y su sociedad de consumo. Los ecos de los hombres vacíos que cantase Eliot son bastante claros en la conformación de este anti-heroico protagonista que amalgama junto con sus rasgos de schlemihl judío otros del prosaico protagonista del Ulysses de Joyce; incluso, por su condición de marinero que debe enfrentarse al abismo de la desolación existencial, podemos quizá escuchar en su caracterización ecos de Melville y de su gran narración sobre la ballena blanca. Pynchon, fuera de su novela y de su universo creativo, nos ofrece también una pista en la figura de ese otro sorprendente personaje melvilliano, Bartleby, el escribiente que se niega a continuar trabajando pero que rehúsa asimismo abandonar la oficina en la que había sido contratado: treinta años después de la publicación de V., su autor escribe un artículo para el New York Times Review of Books titulado “Nearer, My Couch, to Thee.” El tema principal del artículo es el pecado capital de la pereza, acedia en latín, sloth para los puritanos, la condición de la que precisamente adolece Benny Profane, una entropía mental que Rosemary Jackson asoció en un excelente estudio sobre la literatura de fantasía (1981) a las nociones que Sigmund Freud desarrolló en su conocido ensayo de 1920 Más allá del principio del placer: la entropía termodinámica, en las lucubraciones de Jackson, tiene su correlativo en ese deseo tanático que, según Freud, condicionaría el comportamiento de los seres vivos al llegar a cierto estadio de sus vidas. En V. las implicaciones entrópicas se extienden a toda la sociedad del presente de Benny Profane y, con ayuda de su Doppelgänger Herbert Stencil, también a la sociedad de las primeras décadas del siglo XX.

Si Stencil es, en aparente contraste con el entrópico Profane, el eterno buscador de esa fuente de energía que desde la prehistoria se asoció a la madre, luego a Venus y más tarde a la Virgen, su abierta búsqueda del orden no podrá sino llevarle a acumular más y más información que interpretará como trazas del paso de ese Logos femenino a la prosaica—profana—realidad del siglo XX. Imitación

paródica de un historiador, en su búsqueda Herbert Stencil adquirirá rasgos de investigador, detective o espía como su padre, en tanto que la crítica descubrirá los principales modelos literarios utilizados por Pynchon para desarrollar textualmente dicha búsqueda: principalmente las novelas de espías y la guía turística de Baedeker otra vez, como ocurriera en “Under the Rose,” y nuevamente el universo literario de Eliot, al que ahora hay que sumar una acumulación de elementos provenientes de las obras de otro gran autor modernista, Joseph Conrad, especialmente de una novela que también encuentra una referencia paródica en The Waste Land: la conocida Heart of Darkness, viaje de búsqueda al corazón de un hombre y reflexión sobre el colonialismo y el vacío existencial. De esta manera, a lo largo de las páginas de la novela Stencil adoptará también el rol de “centro de conciencia” modernista para ir adivinando, intuyendo o simplemente inventando trazas que desplazarán el tiempo de los acontecimientos narrados a cinco localizaciones espacio-temporales diferentes a las que se dedican los capítulos 3, 7, 9, 11 y 14 del libro: 1898 en Egipto, con la histórica crisis de Fashoda como trasfondo político; un poco más tarde en Florencia, con eventos referidos a una crisis en Venezuela y a otros relatos con los que Victoria Wren se encuentra relacionada; 1922 en la colonizada África Sudoccidental, donde aparecerán otra serie de relatos que nos trasladan a los primeros años del siglo XX; los años de la Segunda Guerra Mundial en la isla de Malta, a través de las “confesiones” de Fausto Maijstral, el padre de Paola; y vuelta atrás a 1913, a un verano en París donde Lady V. se enamora de la bailarina Mélanie L’Heuremaudit. A estos saltos espacio-temporales desde la realidad norteamericana de 1956 habrá que sumar un Epílogo, lógicamente al final de la novela, donde el narrador heterodiegético recupera su voz y papel para trasladar a los lectores a Malta otra vez, pero esta vez al año 1919, recién-acabada la Primera Guerra Mundial. Allí seremos testigos de una última relación amorosa entre una Lady V. que ya colabora con los fascistas de Mussolini y Sidney Stencil, el padre del protagonista. Resultado de todos estos saltos temporales es una verdadera acronía narrativa que, en combinación con el gran número de personajes que aparecen, ayuda al autor a crear esa impresión caótica que la lectura de la novela descubre. No debemos de olvidar, sin embargo, que todo lo que leemos no deja de ser asimismo una reflexión sobre la importancia que el traspaso de información ha adquirido en el siglo XX gracias a la cibernética. El deseo de orden informativo con el que la focalización de Herbert Stencil progresivamente conduce al lector a lo largo de los distintos capítulos “históricos” nos descubre una Victoria Wren, turista en Alejandría, que comienza a verse implicada en los complots de los espías de la época. Como turista que es, Victoria sólo sabe entonces leer en la superficie de la vida y de la tierra que está

visitando, en tanto que los espías británicos y alemanes que la rodean conspiran en la oscuridad, por debajo de las apariencias. Bongo-Shaftsbury, como ya hiciese en el relato "Under the Rose," nos da las indicaciones de su lenta transformación en un cyborg en tanto que Victoria cumple su papel de típica joven victoriana que puede disfrutar de lo exótico gracias a la experiencia colonial, a ese despojo sistemático de materias primas, culturas y tradiciones resultado de las fuerzas mecánicas que pusieron en marcha la revolución industrial. La histórica crisis de Fashoda, que estuvo a punto de llevar a la guerra a Gran Bretaña contra Francia poco antes de terminar el siglo XIX, se asocia así al espíritu de la cultura decadente de fin de siglo que, como Eliot argumenta en The Waste Land, fue en gran parte responsable de la Primera Guerra Mundial y de la destrucción del mundo civilizado. Más adelante, el episodio de Florencia nos lleva a desconfiar seriamente de la naturaleza de la búsqueda de Stencil: los servicios secretos confunden las lucubraciones paranoicas del capitán Godolphin —modelado a imagen de los famosos exploradores Livingston y Scott—y su obsesión con el término Vheissu, con las actividades políticas de unos venezolanos en el exilio, resultado de lo cual se llega al convencimiento de que existe una organización oculta en el centro de la tierra, dispuesta a emerger para conquistar su superficie. En este punto de la narración los lectores pudieran muy bien preguntarse si existe realmente esa energía vital objeto de la búsqueda de Stencil o si, por el contrario, todo no resulta ser más que un conjunto de historias que conducen a fantasías hermanas de la imaginación de Jules Verne. Por si fuera poco y el lector tuviese que recordar ya pocas uves, en este capítulo otro grupo de personajes se empeña en robar el célebre cuadro de Botticelli "El nacimiento de Venus," en el que, se recordará, la cautivadora diosa surge, como no, de las aguas.

Entretanto el deseo del lector de imponer un patrón informativo en medio de tanta riqueza intertextual se complica porque ya han aparecido referencias, por parte del narrador, a The Golden Bough de James Frazer y a The White Goddess de Robert Graves (1963: 60), confirmando así lo erudito de la búsqueda de Stencil—y de su predecesor en la vida real, Henry Adams—erudición que volverá a ponerse de manifiesto cuando los lectores interesados constaten que gran parte de los eventos que se describen en los capítulos de retrospección histórica realmente sucedieron, aunque no necesariamente de la forma en que se relatan. En Nueva York, entretanto, la uve vuelve a aparecer en el nombre de una rata, Victoria, a la que el padre Fairing trató de cristianizar, junto con otro grupo de roedores en las "catacumbas" modernas existentes en las cloacas de la ciudad, precisamente por donde se mueve Profane a la búsqueda de esa peculiar sombra

jungiana transmutada en caimán.

El siguiente capítulo histórico nos lleva a 1922, el annus mirabilis del movimiento modernista, cuando se publicó el texto completo de The Waste Land, el Ulysses de Joyce y el Tractatus logico-philosophicus de Wittgenstein, referencias a los cuales aparecerán aquí y allá. Con respecto a la fuente femenina de energía, Lady V., ésta ya aparece asociada a Weissmann, al hombre blanco de ideología fascista que tendrá un lugar destacado en Gravity's Rainbow como uno de los grandes malvados nazis. En este año en que los modernistas no cesan de denunciar la decadencia reinante y la necesidad de comenzar un proceso de regeneración, el nuevo ciclo vital al que aspiran muchos europeos se percibe ya como la aglutinación de las ideas nacionalistas—en clara nostalgia por el pasado glorioso, representado por la edad dorada que cantase Pound—con la fuerza de las masas proletarias: está surgiendo la ideología nacional-socialista, cuya capacidad destructiva quedará suficientemente probada en España, Italia y Alemania en unos pocos años más. La ancestral energía femenina de la madre tierra, trasmutada en Venus y luego en la Virgen, se está convirtiendo en la interpretación de Stencil en una fuerza maligna, con una Lady V. no solo asociada ya a la incipiente ideología fascista sino portadora de un cuerpo cambiante en el que el material artificial irá reemplazando progresivamente su carne y su sangre. Asociado al cambio físico está también el emocional; el amor heterosexual que Victoria Wren sintió a finales de siglo se ha tornado ahora en relaciones fetichistas y homosexuales que no pueden crear nueva vida, como la mantenida por Lady V. con Mélanie L'Heuremaudit en 1913—justo antes del comienzo de la Gran Guerra. Junto al desarrollo de la figura de Lady V. destaca también el protagonista del episodio sobre el África sudoccidental, el joven ingeniero Mondaugen—futuro colaborador de los nazis en el complejo de bombas volantes de Peenemunde—empeñado en investigar las ondas invisibles que circulan por el aire con una máquina que permite escuchar los ruidos que producen en su frecuencia ¿Ruido o mensajes escondidos? ¿Profane o Stencil? ¿Orden o caos? Preguntas que el astuto escritor nos formula una y otra vez, respuestas que nunca pueden ser definitivas.

Las fuerzas del mal que conducen a la devastadora destrucción de la Segunda Guerra Mundial se hacen evidentes en el capítulo once de la novela, dedicado a las "Confesiones" de Fausto Maijstral quien, a pesar de un nombre que sugiere tratos con el diablo, no pasa de ser un poeta heredero del modernismo de Eliot, angustiado ser existencialista que, como en La nausée de Sartre, pasa de una identidad a otra, postura intelectual que fue ya evocada en la novela por el

simplón Pig Bodine seis capítulos más atrás—"what do you think of Sartre's thesis that we are all impersonating an identity?," pregunta este personaje a Rachel (130). Fausto se llega a imaginar a sí mismo como una progresiva colección de identidades, de la I a la IV, proceso en el que se va endureciendo emocionalmente, como la Roca de Malta en la que vive, para volver a humanizarse tras la muerte de su mujer y el desmembramiento frazeriano de Lady V., aquí convertida en la travestida figura del Bad Priest que aboga por el aborto y la carencia de sentimientos, y a la que llega la hora irónicamente al ser herida en un bombardeo de las fuerzas fascistas a las que ahora sirve. La aparente muerte de V. en 1943 y la implicación de que la entonces niña Paola Maijstral le quita un peine que representa a cinco soldados británicos crucificados, sugiere que, de alguna manera, la fuerza de V. pasa a la pequeña que trece años más tarde volverá a la isla acompañada por Stencil y Profane. De la fuerza de la maternidad, pasando por las representaciones de Venus y la Virgen, al poder mecánico del colonialismo y finalmente al de las ondas invisibles del modernismo, V. ha llegado a su aparente final en 1943, el año que, sin embargo, marca el comienzo de la utilización de esos "rayos" abominables de cuya existencia Adams comenzó a tener conocimiento en su visita a la Exposición Universal de París. El radio se está ya tornando en una energía de gran capacidad destructora en los laboratorios bélicos de la época. Las fuerzas invisibles de la realidad subatómica comienzan entonces a ejercer su invisible poder y, en prodigiosa combinación de sugerencias provenientes de distintos niveles de interpretación, Pynchon nos advierte, si entendemos que la búsqueda adamsiana es realmente seria, que la nueva fuerza representada en Paola es, como el ánima jungiana, muy ambigua. Tímida joven maltesa de raza blanca, Paola se disfraza también de Rubi, prostituta de color que acaba enamorando a McClintic Sphere—el músico de jazz que alcanzará la fama entre los lectores pynchonianos gracias a su ya conocida máxima integradora "Keep cool but care." Diosa del amor y la fertilidad o mujer fatal, el ánima es también para Carl Jung el nixie, la ambigua sirena que con su bello canto atrae a los marineros hacia la muerte (Jung 1971: 24-25). Paola la maltesa es, como intuiremos en el Epílogo de la novela, la heredera de Mara—en maltés "mujer"—esa ambigua deidad reflejo de Venus que defendió a los caballeros de Malta del ataque de los turcos. Sin embargo, a la acción de Mara se debe también, en sugerencia del narrador heterodiegético, la muerte de Sidney Stencil en 1919 cuando la poderosa fuerza femenina, también denominada Astarté en el Mediterráneo, envía una gigantesca ola al paso del navío donde viaja el espía británico. Éste se convierte así, con su muerte, en el nuevo "drowned Phoenician Sailor" eliotiano que tampoco ha sabido traer la fertilidad a la isla simbolizada en esa Roca que,

teñida de rojo, Eliot utiliza también para brindar una falsa protección contra el sol. Se recordará que la red rock cantada por el famoso poeta anglonorteamericano sólo conduce en su Waste Land al “fear in a handful of dust,” aterrador concepto metafísico del que solamente se puede escapar, tal vez, esperando la benevolencia de Mara-Paola, la heredera de la fuerza femenina en el siglo XX, amante y madre sobre cuya búsqueda Pynchon escribirá gran número de páginas en ésta y en otras novelas. Espíritu, mujer, madre, amante, cyborg, energía atómica o ánima dual, la fuerza que rastrease Henry Adams en el devenir histórico y que volviese a obsesionar a Herbert Stencil sigue escapándose, significante de inciertos significados que los personajes masculinos de la novela nunca aciertan a entender ni, mucho menos, a poseer. Pero V. es aún más; la incierta búsqueda del Logos femenino que está al principio y podría estar al final de todo no es, como todo, más que un patrón informativo, un discurso complejamente paródico que flota por una realidad muy distinta de la que concibiesen los realistas burgueses. Y en la construcción del carácter discursivo —aunque no necesariamente “falso” o “inventado”—de su narrativa Pynchon hace uso de un rasgo que hereda de sus predecesores literarios tanto en el modernismo como en otras épocas que rechazaron la existencia de fronteras claras en la realidad. A algunos de esos literatos ya se refiere Eliot en “The Metaphysical Poets”: escritores como Shakespeare, Dante o Guido Cavalcanti y, por supuesto, metafísicos como Donne o Marvell (Eliot 1921: 117). Ellos supieron aglutinar sentimiento y razón, lírica y narrativa, superando la insistencia occidental por establecer categorías claras en la realidad. Cervantes, Blake, Poe o Melville son nombres que fácilmente cabe asociar a esta tendencia integradora donde los aparentes opuestos no sólo no entran en conflicto sino que son complementarios. Este intento literario por sobrepasar los límites supuestamente estrictos de las dualidades que perviven en la lengua está, como observaremos a continuación, íntimamente asociado a la existencia de elementos metaficcionales pero también a la metaforización de postulados provenientes de la física cuántica y de las teorías de la relatividad: si el ente cuántico es partícula espacial y onda temporal a la vez—aunque no podamos medir las dos magnitudes en un solo acto de observación— ¿no cabría suponer que los opuestos que categorizan nuestra aprehensión y comprensión de la realidad no son más que dos caras de la misma moneda?

La pugna pynchoniana por escapar a la tiranía de la aristotélica Ley del medio excluido se hará más notoria en The Crying of Lot 49 y a ella me refiero, en más detalle, en el capítulo siguiente de este estudio, pero en V. es éste ya un elemento importante que contribuye tanto a hacer la lectura del libro un poco más

compleja como a permitirnos asociarlo a los usos metaficcionales que en él abundan.

La utilización de dos personajes principales de gustos y comportamientos en principio tan distintos es la primera gran indicación textual de la aparente existencia de claros límites entre los seres humanos. Stencil parece responder al concepto clásico de la mente estructuradora y ordenada que persigue un objetivo utilizando razonamientos científicos. Por el contrario, Benny Profane parece la encarnación del errar desordenado del caos. Sin embargo, el argumento de la historia de la búsqueda de V. nos acabará produciendo la sensación de que no llegamos al objetivo propuesto por una lectura tradicional de la novela: la realidad que en ella se presenta es incierta e inestable como lo son sus protagonistas. Si el electrón es a la vez onda temporal y partícula espacial, Profane acaba siendo el Doppelgänger de Stencil en un libro donde la noción del doble llega a ser bastante reiterativa, como demuestran personajes como Flip y Flop, y donde niveles narrativos que se corresponden con distintos planos ontológicos comienzan también a ser traspasados. Como ya hemos considerado, Stencil es básicamente el investigador modernista que proyecta sus interpretaciones y patrones mentales en la realidad que analiza, en tanto que Profane representa al protagonista literario de postguerra, el yoyoing schlemihl que paranoicamente cree que lo inanimado está empezando a controlar el mundo de los seres humanos; pero es precisamente en esta creencia donde las percepciones del mundo aparentemente tan distintas de cada protagonista empiezan a presentar elementos comunes. La buscada Lady V. se está "inanimando" al convertirse progresivamente en un cyborg. Lo inanimado se convierte en una obsesión de ambos protagonistas y pasa a ser claramente asociado con la famosa letra, hasta tal punto que Profane incluso sueña con "an all-electronic woman. May be her name would be Violet" (385): la ironía resultante es a la vez intertextual—el sentido de decadencia producido por un nombre con claros ecos de The Waste Land—e intratextual por su evocación del progresivo cambio de Lady V. Pero incluso el narrador heterodiegético de la historia principal contribuye a difuminar los límites que nos constituyen en individuos cuando utiliza expresiones como "All things gathered to farewell" (379, cursiva mía). El concepto tradicional de unidad de personaje comienza a tambalearse en una obra que, además, presenta una estructura en niveles narrativos también de notable complejidad, especialmente en la presentación de los capítulos relacionados con la Historia. El juego que Pynchon desarrolla sobre el carácter categórico del lenguaje atrapó durante bastante tiempo a una crítica brillante pero tradicional en su mismo deseo de encontrar un significado unívoco

en la novela. Opiniones como la siguiente, escrita no hace muchos años por Malcolm Bradbury, podrían inducirnos a simplificar los supuestos objetivos ideológicos de la obra:

V. tells the story of a quest for history in a chaotic, synchronic, cybernetic universe. Its two central figures are Benny Profane, an inanimate modern man, and Herbert Stencil, born in 1901 into Henry Adams's modern multiuniverse, the "century's child." While the profane Profane yoyos his way through modern urban entropy, Stencil searches the past for V., an elusive female figure who has been associated with major historical crises, but whose name and identity constantly shift, like the lost significance of modern history. (Ruland y Bradbury 1991: 323)

Indudablemente, el párrafo resume algunos de los aspectos más notorios del libro de Pynchon pero ni los protagonistas son tan diferentes entre sí ni la novela se limita a ser el relato de "a quest for history." Por el contrario, la primera novela de Pynchon desarrolla también uno de los temas que más obsesionó a algunos de los autores modernistas en ella parodiados: la búsqueda del significado de la vida a través de un procedimiento de comunicación efectiva. El carácter nominalista que claramente presentan, por ejemplo, textos críticos y poéticos de Eliot, a menudo se centra en esa necesidad de que el poeta se comprometa con su tiempo por medio de una investigación en los usos que nos llevarían a la revelación por medio de la palabra: el sentido de la vida se asocia a las dificultades comunicativas que impone el empleo de un lenguaje restrictivo, al que ya no se le encuentra esa magia asociada a la creación del mundo, creación claramente referida en la mitología más poderosa para los occidentales, la judeocristiana, al Logos, a un Dios que crea el universo al nombrarlo. Para los intelectuales de comienzos del siglo XX el final de la decadencia y el comienzo de un nuevo ciclo ha de encontrarse en el redescubrimiento de la palabra pura y económica que no engañe como les ha engañado la retórica de una generación de políticos que los ha conducido a la primera de las guerras mundiales. De ahí que su esfuerzo artístico se torne en una necesidad de compromiso social donde el poeta quiere verse a sí mismo como sacerdote o como salvador de la civilización, en tanto que su búsqueda se convierte en aventura gnoseológica, de lucha por clarificar tanto el objetivo de conocimiento como su comunicación con

los demás (Hoffman 1965). Sin embargo, como bien sabemos, la búsqueda de la verdad trascendente del modernismo apenas sí supone unas inexplicadas—y a veces irónicas—revelaciones, epifanías o visiones que los personajes de Eliot, Woolf o Joyce experimentan de vez en cuando, pero son revelaciones efímeras que no resuelven el significado de la vida, eso que Carl Jung denominó "experiencia inmediata." Por el contrario, la búsqueda gnoseológica modernista desemboca en la angustiosa percepción de que la palabra está disociada del referente y de que los textos sólo sirven para evocar otros textos, otros discursos: el absurdo del laberinto del lenguaje que caracterizó a escritores modernistas tardíos como Borges o Nabokov sería apuntalado, en otro orden de conocimiento, por las teorías lacanianas sobre lo simbólico y el juego de los significantes y por la insistencia derridiana en poner fin a la búsqueda metafísica de un Logos, traza original de las diferencias, de todo punto inalcanzable (Derrida 1967). Y es en este contexto de frustración postmoderna ante el fracaso gnoseológico del modernismo donde interpreto V. también como una parodia de ese deseo artístico, imposible de cumplir, por llegar a la verdad última, a un Logos aquí íntimamente asociado con lo femenino y con la Historia. Existe en el texto de Pynchon un claro impulso de cuestionamiento de la búsqueda de la verdad, impulso manifiesto en el mismo acto de narrar: nuestro propio análisis debe, así pues, modificarse pasando de nuestro interés sobre lo que se dice al estudio del cómo se dice. Si Bradbury se refiere en su resumen de la novela a "the lost significance of modern history," mi análisis se extiende a considerar la primera obra importante de Pynchon como una crítica de la Historia, de sus métodos y de sus resultados: V., en mi interpretación, es heredera de los problemas gnoseológicos del modernismo y sabe reflejar la importancia que significado, conocimiento y comunicación empiezan ya a tener en la cultura de los años sesenta, como preludio del papel que la información desempeñará en la cultura de finales del siglo XX.

Un estudio narratológico centrado especialmente en el uso de la voz y en los diferentes niveles narrativos que aparecen en la novela nos ayuda a descubrir la existencia de elementos metaficcionales que llevan a cabo una sistemática desfiguración de los límites que tradicionalmente han existido entre el texto y la historia que en él se narra, es decir, entre la condición espacio-temporal del narrador y la de los personajes. Como ya he señalado en varias ocasiones, en V. el narrador de la historia principal es una voz heterodiegética—es decir, no participa en la historia como personaje—y omnisciente. Este factor suele descubrir en un análisis narratológico la existencia de dos tiempos diferentes: uno desde el que el narrador desarrolla su relato, su presente—en este caso,

cualquier momento a partir de 1956—y otro que se corresponde con el momento en que ocurren los eventos descritos en la historia—en este caso 1956. Algo similar sucede con la localización: se supone que el narrador está contando la historia en algún lugar, aquí indefinido, en tanto que a los personajes les acaecen los eventos en distintos lugares (Nueva York, Norfolk, Washington, Malta...). Sin embargo, esta estructuración por otra parte bastante común a gran número de novelas se complica por la existencia de historias dentro de la historia donde algunos personajes de ésta actúan de narradores de aquellas, característica que puede llegar a complicarse cuando algún personaje de una historia dentro de la historia principal parece convertirse en narrador de otra historia. Es decir, el narrador principal ve su labor stencilized en varias ocasiones y, más concretamente, cuando somos llevados a conocer hechos de un pasado histórico o pseudo-histórico. La estructura narratológica de la novela reflejaría, por consiguiente, los niveles y funciones que se detallan en el diagrama siguiente:

AUTOR

Implicaciones textuales (autor implícito)

Narrador principal, su tiempo y lugar → Narratario

Historia principal: Personajes, tiempos y lugares de la historia

Historias subordinadas dentro de la principal:
Narradores subordinados, sus tiempos y lugares → Sus narratarios

Personajes de las historias subordinadas, sus tiempos y lugares respectivos

Un nuevo nivel narrativo subordinado más profundo que reproduce las funciones narrativas, los elementos y las estrategias anteriores. Se sugiere así la idea de *regressus ad infinitum*.

Interpretaciones del texto (Lector implícito)

LECTORES

Como se observa en él, la estructura narrativa de la novela evoca una construcción ad infinitum que podríamos asociar con las construcciones metafóricas sobre el carácter inevitablemente textual y laberíntico de la realidad en las ficciones de Borges o en la colección de cuentos Lost in the Funhouse que habría de escribir Barth pocos años más tarde de la publicación de V. A las actividades narrativas propias del papel que ha de desempeñar el desconocido narrador de la historia principal de la novela se sumarán, desde dentro de ésta, las historias que Stencil relata—o, al menos, parece relatar. La primera duda que este protagonista produce sobre la autoría de sus narraciones lo ofrece su mismo uso de la tercera persona para referirse a sí mismo; la parodia del estilo de Adams lleva al lector a no distinguir bien quién está narrando qué en ciertos momentos, si Stencil o el narrador heterodiegético, ya que para ambos Stencil es una tercera persona. Las razones por las que este personaje, a veces narrador, está persiguiendo a V. no quedan nunca muy claras: quizá Lady V. es su madre; quizá es la responsable de la muerte de su padre. El carácter incierto de su misma búsqueda obsesiva no hará sino reflejar la incertidumbre en el proceso de comunicación narrativa.

Ambas fuentes de perplejidad—el carácter de su búsqueda y el acto de narrarla—se asocian cuando se nos comunica una de las claves del misterio que Stencil trata de resolver obsesivamente. El narrador principal evoca un encuentro entre Herbert Stencil y una tal Margravine di Chiave Lowenstein. La conversación se desarrolla en otra isla mediterránea, esta vez Mallorca, y el narrador la presenta como si fuese la escena del libreto de una obra de teatro o de ópera. En una de las partes que corresponden a Stencil, éste confiesa que su obsesiva empresa comenzó al revisar los fragmentos de documentos, ruinas textuales, que le dejó su padre el espía británico:

Under “Florence, April, 1899” is a sentence, young Stencil has memorized it: “There is more behind and inside V. than any of us had suspected. Not who, but

what: what is she. God grant that I may never be called upon to write the answer, either here or in any official report." (1963: 53)

Desde este momento, los lectores tendremos muy claro solamente que la búsqueda de V. es, por la propia incertidumbre que genera, atípica. Una vez que sabemos, a partir del capítulo tercero, que Stencil se refiere a sí mismo como si fuese una tercera persona, su búsqueda comienza a complicarse en una serie de historias dentro de la historia cuando, tras leer el diario de su padre, se imagina algunos acontecimientos que pudieron acaso ocurrir y que tal vez guardaron alguna relación con la histórica crisis de Fashoda, acontecimientos que forman el mencionado capítulo tercero de la novela, "In which Stencil, a quick-change artist, does eight impersonations." Antes de que la primera impersonation comience, el narrador—¿el heterodiegético o Stencil?—informa a los lectores, en una especie de introducción de las ocho historias, de que

As spread thighs are to the libertine, flights of migratory birds to the ornithologist, the working part of his tool bit to the production machinist, so was the letter V to young Stencil. He would dream perhaps once a week that it had all been a dream, and that now he'd awakened to discover the pursuit of V. was merely a scholarly quest after all, an adventure of the mind, in the tradition of The Golden Bough or The White Goddess. (61)

El carácter tan aparentemente distinto—aunque en forma de uve—de los elementos con que se compara al principio de la cita la búsqueda de Stencil no deja de ser irónico pues el sexo, la naturaleza animada y la tecnología son tres de los grandes temas a los que se refiere la novela continuamente, pero el sueño dentro del sueño sobre el carácter de búsqueda erudita—textual—de V. es fácilmente asociable, una vez más, con las secuelas artísticas del modernismo, con esos planteamientos repetidos por Borges, Nabokov y los novelistas metaficcionales norteamericanos de los años sesenta y setenta: el sueño dentro del sueño anticipa ya el carácter de búsqueda ad infinitum de Lady V. pero también el final de la introducción de este capítulo tercero, cuando el narrador explica que Stencil—o quizá él mismo—sólo contaba con unas "veiled

references to Porpentine in the journals. The rest was impersonation and dream" (63): lo que sigue son esas suplantaciones que llevan a los lectores al Egipto de 1898 a través de la focalización de una serie de "personajes secundarios" de lo que podría haber sido una novela de espías: el camarero de un café, el taxista, el ladronzuelo, la camarera de una cervecería, seres que pertenecen a los márgenes del discurso social pero que nos van ofreciendo las piezas de una fragmentada historia del África colonial que, aunque termina en la muerte del espía protagonista, Porpentine, se desarrolla como una cómica opereta para concluir, como no podría ser menos, en el teatro, en medio de la icónica representación de Manon Lescaut (Cowart 1980: 68). Historia y literatura, coherencia narrativa o incertidumbre son aspectos que ya se amalgaman en este tercer capítulo para confirmar el temprano uso que Pynchon hace en sus obras de una serie de estrategias que Linda Hutcheon califica como "metaficción historiográfica" y que percibe como uso característico de la novela postmodernista. En esta categoría agrupa la crítica canadiense a "those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages […] its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past" (1988: 5). La veracidad de la historiografía será así cuestionada junto con el carácter obsesivo de la búsqueda gnoseológica modernista, búsqueda que además, en otro nivel, se asocia también en la novela de Pynchon a esa búsqueda de la madre, acaso Lady V., que se ve reflejada en la búsqueda del padre por parte de Paola, para lo cual la joven maltesa cuenta, como es el caso de su reflejo Stencil, con los diarios escritos por su padre Fausto.

Todo el empeño por rastrear una verdad histórica frecuentemente asociada a figuras paternas o maternas tropieza continuamente con el cuestionamiento que la novela hace del mismo acto de narrar. Incluso el narrador principal, como ya vimos anteriormente, insiste en cuestionar su propia credibilidad acercándose, como Profane, a la obsesión paranoica por lo inanimado o rechazando incluso en ocasiones su propio carácter distanciado y omnisciente para afirmar que es uno de nosotros—"Some of us are afraid of dying" (20)—o comenta que incluso conocemos ya perfectamente el carácter de alguno de los personajes—"And we know who it was Rachel spent the day with" (417). Su papel como periodista, historiador o investigador lo tiene también muy claro en otras ocasiones, con lo que el lector puede acabar todavía más confundido: "If Esther objected verbally to the proceedings, no record of it exists" (356). En estas ocasiones el narrador focaliza las actividades de Profane y de su círculo de conocidos; parece, por

consiguiente, que está reflejando las actividades detectivescas de Stencil en su propia búsqueda por la Historia y la energía en 1956. De todo ello se concluye una realidad narrada donde lo que abunda es el mismo acto de narrar, de buscar significados ocultos que nunca acaban por esclarecerse totalmente, con abundantes referencias a la estructura de mise-en-abyme, textualización hacia el infinito donde nunca puede encontrarse el referente histórico que motivó la búsqueda. Profane persigue caimanes en las cloacas de Nueva York, llega a la "parroquia" del padre Fairing, evento que permite incorporar a la trama fragmentos de su diario, que a su vez replica el escrito por el padre de Stencil y anticipa los de Fausto Maijstral… En una de esas historias de dudosa gnoseología el narrador, antes de relatarnos la narrativa de Godolphin, reflexiona sobre el significado de la Historia en el siglo XX a través de los pensamientos de Eigenvalue, el dentista que ha sustituido al psicoanalista en el rol de consejero espiritual de la sociedad norteamericana contemporánea:

Perhaps history this century, thought Eigenvalue, is rippled with gathers in its fabric such that if we are situated, as Stencil seemed to be, at the bottom of a fold, it's impossible to determine warp, woof or pattern anywhere else. By virtue, however, of existing in one gather it is assumed there are others, compartmented off into sinuous cycles each of which come to assume greater importance than the weave itself and destroy any continuity. Thus it is that we are charmed by the funny-looking automobiles of the '30's, the curious fashions of the '20's, the peculiar moral habits of our grandparents. We produce and attend musical comedies about them and are conned into a false memory, a phony nostalgia about what they were. We are accordingly lost to any sense of a continuous tradition. Perhaps if we lived on a crest, things would be different. We could at least see. (155-6)

Parece claro que los supuestos y metafóricos pensamientos del dentista están basados en una ideología modernista si bien ofrecen un comentario que parece concluir la imposibilidad del proyecto literario que Eliot esbozase en "Tradition and the Individual Talent": el ser ahora se ha desgarrado del sentido de la tradición que el poeta anglo-norteamericano buscase en la historia literaria. Resulta además irónicamente paradójico que el narrador—que a menudo confunde su voz con la de Stencil, que busca la objetividad histórica—confunda

aquí su focalización con la de un dentista que diserta sobre la imposibilidad de alcanzar la verdad histórica. Lo que continúa tras este cúmulo de pensamientos en el texto es la historia que cuenta Eigenvalue una vez que ésta ha sido filtrada, soñada o reconstruida por Stencil (156-212).

Sin embargo, la estrategia metaficcional de regressus ad infinitum se usa de manera más exagerada aún en la historia de Mondaugen, el ingeniero alemán que reaparecerá diez años más tarde en las páginas de Gravity's Rainbow. El final del capítulo octavo anticipa el comienzo de un nuevo proceso narrativo al que ya el narrador heterodiegético señala como incierto:

A week or so later, in one of the secluded side rooms of the Rusty Spoon, Mondaugen yarned, over an abominable imitation of Munich beer, about youthful days in South-West Africa.

Stencil listened attentively. The tale proper and the questioning after took no more than thirty minutes. Yet the next Wednesday afternoon at Eigenvalue's office, when Stencil retold it, the yarn had undergone considerable change: had become, as Eigenvalue put it, Stencilized. (228, cursiva mía)

Ni el narrador está, en su supuesta omnisciencia, seguro de cuándo tuvo lugar la conversación entre los dos personajes ni los lectores podemos librarnos de la sospecha de que estamos, como había pensado poco antes el dentista, "conned into a false memory." Las páginas que siguen, el capítulo noveno de la novela, no constituyen tampoco la narración fluida de la versión "stencilizada" de la historia de Mondaugen sino un nuevo proceso donde se confunden voces y planos narrativos: en la historia ordenada por esa mezcla narradora de Mondaugen con Stencil aquél llega en 1922 a la paródica fortaleza modernista de Flopp, un antiguo soldado alemán que arribó al África Sudoccidental a principios de siglo con las tropas del general von Trotha y que decidió luego quedarse en el lugar. En el momento en que Mondaugen llega existen rumores de una rebelión de los hereros contra los colonos blancos, lo que hace que se cierren las puertas de la fortaleza que, a partir de ahí, nos traerá abundantes ecos de la mansión de "The Mask of the Red Death" de Poe además de representar una clara parodia de la torre de marfil modernista. Narratológicamente, sin embargo,

el relato comienza a complicarse cuando el conglomerado Stencil-Mondaugen sueña y recrea la narración del propio Flopp sobre sus años de joven soldado en el África alemana de principios de siglo. Sin aparente orden ni aviso, la narrativa oscila entre los eventos supuestamente acaecidos en 1922 y aquellos ocurridos entre 1904 y 1907, cuando las tropas alemanas de von Trotha históricamente masacraron a los hereros y hotentotes del sudoeste de África. Una vez más, el relato de hechos históricos se cruza con el relato de la búsqueda de V. para hacer dudar al lector sobre los límites existentes entre la Historia y la ficción: el relato es lo que la voz narrativa quiere que sea y, en este caso, se complica además con otro claro elemento paródico: el episodio africano es, en mi interpretación, un paródico homenaje a la búsqueda de la verdad por parte de los modernistas—compárese la opinión de McHale (1987: 21-22)—en el que encontramos a un Mondaugen, rodeado por la decadencia de los habitantes de la torre aislada de Flopp, que finalmente despierta de su sueño cuando Weissmann, el futuro oficial nazi de Gravity’s Rainbow, viene a comunicarle que cree haber descifrado el código objeto de la misión científica del ingeniero. El mensaje oculto, dice el nazi, es “DIEWELTISTALLESWASDERFALLIST”: “el mundo es todo lo que acaece,” la primera proposición del Tractatus logicophilosophicus de Ludwig Wittgenstein, que se publica precisamente en formato de libro en ese mismo annus mirabilis del modernismo. Se recordará que el pequeño pero difícil libro de Wittgenstein representó en su día una devastadora argumentación contra la metafísica y contra el carácter ilusorio que aparentemente estarían produciendo buena parte de los usos lingüísticos. El lenguaje, señaló entonces el influyente filósofo, es una escalera que hay que desechar una vez se ha utilizado. El mismo final de su breve texto es una exhortación a callar sobre aquello de lo que no se puede hablar; pero la última proposición nos llega cuando virtualmente el filósofo ha hecho desaparecer todo aquello de lo que se podría hablar, de ahí que durante varios años fuese él mismo quien, fiel a su propia enseñanza, permaneciese callado. Irónicamente, en una novela que nos confunde laberínticamente con todos sus actos de habla, el capítulo dedicado al relato de Mondaugen concluye cuando éste abandona la torre solipsista de Flopp en compañía de un africano que comienza a cantar, pero su canción “was in Hottentot dialect, and Mondaugen could not understand it” (279). La incapacidad comunicativa no se resuelve al abandonar el invernadero modernista. Orden o caótica casualidad, unas páginas más adelante será Charisma—uno de los verborraicos miembros de la Whole Sick Crew—quien, de vuelta en 1956, repita en una canción, esta vez en lengua inglesa, la famosa primera proposición del Tractatus (288-89); con ello la estructura narrativa de la novela vuelve a mostrar la permeabilidad de sus diversos niveles y el hecho de

que cualquier narrador, principal o subordinado, puede llevarnos por una larga e incierta retórica plagada de suplantaciones y sueños.

Niveles narrativos que se cruzan, relatos que apuntan a la misma actividad de narrar, Historia que se mezcla con ficción, personajes aparentemente distintos que progresivamente coinciden en sus gustos y obsesiones; como resultado de todas estas estrategias las fronteras categóricas de nuestro razonar tradicional se disuelven irremisiblemente en el proceso de regresión infinita donde el significado último de V. nunca llega, siempre se difiere. Los lectores, como Stencil, van absorbiendo más y más información que buscan codificar en modelos de comprensión racional, el orden lucha contra el caos en una batalla que se nos adivina sin fin. Los pares de opuestos comienzan a tener significados complementarios, donde las viejas fronteras entre el bien y el mal se difuminan ¿Es la luminosidad de la calle, donde se desarrolla el espectáculo de la sociedad de consumo, buena? ¿Es la oscuridad del refugio, que salva a los malteses de los bombardeos italianos, mala? Los límites éticos acaban siendo difusos, como las fronteras entre los distintos actos de narrar que atrapan al lector de la novela. Nuestras propias incertidumbres modernas encuentran reflejadas sus trayectorias discursivas en las figuras, por un lado, de un schlemihl que va de un sitio a otro sin aparente propósito pero encontrando siempre el cariño de alguna mujer y, por otro, de un razonador obsesivo que, a pesar de sus meditados pasos, siempre llega tarde, con lo que el significante de esa fuerza representada por Venus, la Virgen, la cyborg Lady V. o Mara-Paola sigue escapándosenos sin cesar.

Anticipando la gran búsqueda de Oedipa Maas en la segunda novela de Pynchon, podemos volver de nuevo a la parodiada obra de Henry Adams. Tras haberse preguntado sobre el paradero de esa ancestral fuerza femenina en “The Dynamo and the Virgin,” Henry Adams continúa desarrollando su obsesión por encontrar el orden en el caos, esta vez centrándose más claramente en la Segunda ley de la termodinámica. Dicha obsesión le llevará en el capítulo XXXIII de su Education a formular una teoría dinámica de la Historia, teoría que, sin embargo, se encuentra totalmente atrapada en la aristotélica Ley del medio excluido:

There is nothing unscientific in the idea that, beyond the lines of force felt by the senses, the universe may be—as it has always been—either a supersensuous chaos or a divine unity, which irresistibly attracts, and is either life or death to

penetrate. Thus far, religion, philosophy, and science seem to go hand in hand. The schools begin their vital battle only there. In the earlier stages of progress, the forces to be assimilated were simple and easy to absorb, but, as the mind of man enlarged its range, it enlarged the field of complexity, and must continue to do so, even into chaos, until the reservoirs of sensuous or supersensuous energies are exhausted, or cease to affect him, or until he succumbs to their excess. (Adams 1904: 874, cursiva mía).

Either/or, orden o caos, todo está mediado por el lenguaje y por las categóricas leyes que lo rigen que, aun cuestionadas, nos siguen induciendo a buscar inciertas verdades sobre la historia pasada con objeto de poder ser más sabios en un presente cuya vigencia nunca sentimos. Y a todo ello se volverá a referir el escritor invisible en su segunda novela.

Capítulo 3

En busca de la energía perdida de V.: laberintos metaficcionales, entropía y revelación en The Crying of Lot 49

Novela de poco más de cien páginas, The Crying of Lot 49, publicada en 1966, representa la continuidad del proyecto histórico-gnoseológico de Thomas Pynchon a pesar de que la letra uve no aparezca en su título ni parezca representar a ninguno de los personajes o de los motivos fundamentales del libro. En dos de sus ya clásicos estudios sobre el autor, Tony Tanner defiende la continuidad temática existente entre V. y la tercera novela de Pynchon, Gravity's Rainbow (Tanner 1971, 1982). No en vano esta inmensa obra gira en torno a la búsqueda de un prototipo de misil supuestamente diseñado a partir de la bomba volante V-2 y la historia comienza poco después de la muerte de Lady V. en la primera novela, disfrazada como Bad Priest en Malta. En su búsqueda del proyecto literario de Pynchon, la crítica ha señalado asimismo la continuidad de este patrón en Vineland, la cuarta novela, cuyo título también comienza por uve ¿Qué es entonces esta segunda y breve novela que parece ocupar un lugar marginal en la paródica búsqueda de la energía femenina que, desde la fuerza de la madre Tierra, se habría transmutado en el poder de la radiación atómica? Para responder a esta pregunta y defender mi interpretación de The Crying of Lot 49 como una continuación de la aventura de V. tendremos que volver a las fuentes modernistas de las que bebió Pynchon desde el comienzo de su creación literaria y considerar, una vez más, el uso, aquí extensísimo, que hace de la parodia sobre distintos discursos científico-culturales.

La novela, a pesar de su brevedad, ofrece un complejo entramado de eventos que, si bien son narrados siguiendo una presentación casi cronológica, escapan a una lectura convencional de interpretación única. Ello me obliga a avanzar gradualmente y en sentido casi lineal en mi lectura interpretativa del libro, con objeto de ir centrándome en aquellas partes que son, a mi juicio, más destacadas

para poder percibir la compleja estructura formada por los diversos niveles que esta obra presenta. La metáfora—esa figura literaria que consiste en utilizar un significante en lugar de otro de cuyo significado intenta apropiarse—se utiliza aquí hasta la saciedad, haciéndose uso explícito de la misma incluso por parte de los personajes; el significado, entretanto, se nos escapa continuamente, como ocurriera en V., con lo que parece escaparse asimismo la utilidad referencial de la metáfora. A pesar de todo ello y probablemente motivado por el escaso volumen del libro, la segunda novela de Pynchon se utiliza frecuentemente para iniciar a los estudiantes universitarios de ambos lados del Atlántico en la narrativa pynchoniana y en la peculiar visión que nuestro autor tiene sobre la realidad. Los resultados docentes, según mi propia experiencia y la de otros colegas de distintas universidades, no parecen ser muy positivos desde un punto de vista tradicional: el texto, aún en su brevedad, sigue estando abierto a nuevas interpretaciones cuando se concluye el análisis del mismo; siempre hay alguien que aporta alguna nueva posibilidad de exégesis, algo nuevo que añadir a lo anteriormente expuesto; la lectura se convierte en un proceso abierto, incierto, donde los lectores se transforman inexorablemente en un reflejo detectivesco de la protagonista de la obra ¿Dónde está la verdad? ¿De qué estamos hablando? A juzgar por los libros y ensayos escritos por la crítica, estamos hablando de muchas cosas a la vez: de la realidad, de la vida, de la política norteamericana a mediados de los años sesenta, de la injusticia, del servicio de correos, de la entropía en termodinámica, de la entropía en teoría de la información, de la profecía del Apocalipsis, de planteamientos similares a los defendidos por Jacques Lacan y por Jacques Derrida aproximadamente al mismo tiempo en que se publica la novela, de humor, de parodia, de Nabokov, de Borges, de la novela de detectives, de metaficción, de Mircea Eliade, de ciclos míticos, de la Historia...

La novela se había publicado ya en parte como cuento con el título “The World (This One), the Flesh (Mrs Oedipa Maas), and the Testament of Pierce Inverarity” (Esquire, diciembre de 1965), título que ya de por sí invitaba a los lectores conocedores del credo cristiano a reflexionar sobre la posibilidad de que el tal Pierce Inverarity pudiese ser una representación del Demonio, la tercera de las tradicionales “tentaciones del hombre.” El argumento en sí del libro no parecería ser muy complicado: una mujer de nombre Oedipa Maas es nombrada testaferra de un antiguo amante, el magnate californiano Pierce Inverarity. En su tarea de evaluación de los bienes del fallecido, la protagonista comienza a encontrar pistas que le conducen inexorablemente a un entramado relacionado con un sistema de correos alternativo al oficial, el Tristero; la búsqueda de este

último llevará a Oedipa a un proceso de crisis emocional a partir del cual comenzará a entender la realidad de manera muy distinta a como hacía antes del comienzo de su aventura. Como ya se percatase Tanner (1982), este argumento respondería a una parodia de la novela de detectives que, con autores como Chandler, tuvo también en California la localización ideal para que el detective desarrollase su tarea. Pero los ficcionales detectives norteamericanos, al contrario que sus flemáticos colegas británicos, se caracterizan por su dureza, por ser hard-boiled dicks que no se paran ante nada para desentrañar el misterio que se les suele plantear al principio del relato. La protagonista de la segunda novela de Pynchon es, por el contrario, definida pronto como una típica esposa californiana, que vive en una pequeña comunidad al norte del estado, y que se presenta a sí misma como una joven republicana precisamente en un momento, mediados de los años sesenta, cuando la contracultura está ya consiguiendo algunos avances políticos significativos. Al contrario que ocurre en las parodiadas novelas californianas de detectives, Oedipa seguirá un proceso caracterizado por el desarrollo de una vida normal que le llevará a ir encontrando pistas del misterioso entramado del Tristero cuyo sentido se verá incapaz de resolver, dejando a los lectores con un aparente final abierto donde el detective no ha sabido cumplir con su tradicional misión de solucionar el crimen.

Existen, sin embargo, otros discursos científicos y culturales que son objeto de la parodia del autor y que se entrecruzan para formar otro entramado, textual, paralelo a la aventura detectivesca de Oedipa. El primero de estos discursos nos conduce nuevamente al mito y a la importancia que este factor tuvo en el desarrollo de la cultura modernista. La protagonista es, no lo olvidemos, una mujer, sexo que en la narrativa pynchoniana anterior encierra en sí mismo la ambigua energía de la madre tierra: como Venus, la Virgen o Mara, la mujer es el principio de la vida, un principio que la antropología ha rastreado abundantemente en conexión con el proceso de creación del universo (Cohn 1993, Frazer 1922). Tanto en culturas orientales como occidentales la mujer ha simbolizado frecuentemente un principio caótico al que se ha impuesto un orden masculino en el proceso de la creación. El machismo inherente a estas interpretaciones es más que obvio y la Biblia, el texto más influyente de la civilización occidental, es buena y lamentable prueba de ello. En el primer libro, de la creación o Génesis, el Dios o principio masculino impone su orden a una materia prima o magma caótico por medio de su palabra creadora o spermatikos logos: el sentido sexual de la creación por medio de la invocación representa ya la superposición del hombre a la mujer, del espíritu a la carne. En la versión literaria imaginada por Milton al comienzo de su Paradise Lost “God was

brooding over the waters" y fue su espíritu divino en la forma de una paloma—más bien de un "palomo," para no perder el sentido genérico en castellano—lo que fecundó esas aguas primigenias y de naturaleza femenina, resultado de cuyo acto surge el mundo. Las aguas fueron ya interpretadas tanto por Frazer como por Jung como un símbolo femenino, típicamente asociado a la regeneración cíclica del mundo natural y de las civilizaciones humanas—de ahí las aguas bautismales—y, en el caso del segundo pensador, al inconsciente: el individuo que desee iniciar el proceso de asimilación de los diferentes componentes de su personalidad, en términos jungianos, deberá comenzar por sumergirse en las aguas del inconsciente, un acto que evoca así la necesidad de volver a los orígenes, a las aguas maternales donde se produjo el comienzo de la vida de cada ser humano. No cabe olvidar, sin embargo, que en el caso de la búsqueda de Adams lo que éste historiador investiga ya no es simplemente la manifestación de la "materia prima" o caótica carne a que se ha visto reducido el principio femenino en el Génesis: el historiador está buscando la fuerza o espíritu activo representado por la diosa o mujer, Venus o Virgen, otorgándole así un componente dinámico muy alejado ya de la pasividad con que el texto bíblico sobre la Creación caracteriza al caótico principio femenino. Y ¿estará esa fuerza representada en Oedipa, la protagonista de la novela? ¿Es esta mujer acaso algo más que un reflejo femenino del detectivesco Stencil de V.? Buena parte de la crítica existente sobre la novela no parece llegar más allá de la interpretación de Oedipa como una doble del anterior protagonista, siendo su sexo un factor más en el entramado paródico del autor (véase Grant 1994). La naturaleza de la aventura de Oedipa y su relación tanto con las teorías jungianas como con la narrativa anterior de Pynchon me permiten, sin embargo, ofrecer una interpretación a mi juicio más coherente con toda la narrativa pynchoniana: Oedipa es, en esta segunda novela, la "encarnación" de ese espíritu de la mujer que anteriormente dejamos representado en la ambigüedad de la maltesa Mara, un espíritu que en la Norteamérica de los tempranos años sesenta está ya estancado en la nueva realidad del simulacro que tiene su epicentro en California, la tierra de los nuevos sueños norteamericanos del celuloide y la televisión; la protagonista representa la energía atrapada en un sistema cerrado, la sociedad de consumo, caracterizada por un alto nivel de entropía. Esa fuerza femenina debe volver a fluir para revitalizar el sistema pero para que ello ocurra su representante actual, Mrs Oedipa Maas, deberá iniciar una paródica quest of the hero[ine], una aventura mítica donde los sexos se han cambiado y, consecuentemente, la percepción de la aventura.

En su ensayo "The Archetypes of the Collective Unconscious," Carl Jung señala

que el agua simboliza el espíritu en un estado de inconsciencia (1971: 19), de ahí que el proceso de regeneración del individuo deba comenzar en un simbólico acto de inmersión en las aguas para que finalmente se lleve a efecto el segundo nacimiento del ser una vez se haya producido la asimilación de los arquetipos fundamentales de la personalidad. Estos son, sin embargo, de un carácter fuertemente ambiguo, tal como ya señalé en el capítulo anterior. El primer arquetipo que Jung encuentra reflejado en lo que él mismo denomina la tetrarquía divina (Padre, Hijo, Espíritu Santo y Satanás) es la sombra, que se correspondería con el poder de los instintos reprimidos, con la fuerza satánica que, aunque aparentemente negativa, permite que el individuo avance en su búsqueda introspectiva del conocimiento y del sentido de la vida. De allí el sujeto podrá pasar a la asimilación de la también ambigua—y, por tanto, de incierto comportamiento—ánima (27-31), figura que para el hijo se oculta en el poder dominante de la madre, que es diosa y bruja a la vez y que, como V., puede presentar un carácter impetuoso e impulsivo pero también sabio, evocando la naturaleza dual de la vida misma. El ánima, para el caso en que el sujeto resulte ser una mujer, se transmuta en el animus, principio masculino que explica y completa la dualidad de la vida. Hasta aquí el proceso jungiano se basa en la disolución de las barreras que mantienen constreñido al individuo: bucear en el mar del inconsciente colectivo representa precisamente la pérdida del sentido de individualidad, la integración del ser en lo Otro del universo, de ahí que sea fácil conectar las teorías jungianas con planteamientos panteístas ya infiltrados en algunos de los campos de análisis más empleados por el célebre psicoanalista, tales como la alquimia o el misticismo cristiano, un misticismo que también atrajo a otra de las grandes fuentes literarias de Pynchon, T. S. Eliot (Zambrano Carballo 1994) y que en The Crying of Lot 49 se metaforiza asimismo en las supuestamente reveladoras experiencias que se producen durante un ataque epiléptico. Sin embargo, el gran número de ensayos que Jung dedicó a explicar el proceso de integración o individuación de la personalidad del ser estaba en sí mismo desconstruido por la propia convicción, que el pensador mantuvo, de que el uso de la lengua en el proceso de explicación del sentido de la vida sitúa al ser humano en un callejón sin salida: el sentido último de la vida es innombrable pues su conocimiento precede a la representación o codificación lingüística. Es tras el análisis del concepto de ánima en “The Archetypes of the Collective Unconscious” donde encontramos una de las evocaciones más claras de las dificultades que el ser encuentra para adquirir o transmitir ese sentido de la existencia:

When you come to think about it, nothing has any meaning, for when there was nobody to think, there was nobody to interpret what happened. Interpretations are only for those who don't understand; it is only the things we don't understand that have any meaning. Man woke up in a world he did not understand, and that is why he tries to interpret it. Thus the anima and life itself are meaningless in so far as they offer no interpretation. Yet they have a nature that can be interpreted, for in all chaos there is a cosmos, in all disorder a secret order, in all caprice a fixed law, for everything that works is grounded on its opposite. (1971: 31, cursiva mía)

Los lectores de la obra de Thomas Pynchon reconocerán, sin duda, la similitud de los presupuestos que he enfatizado en esta cita de Jung con las teorías de Henry Adams sobre la Historia y la energía. No en vano ambos pensadores pertenecen a un mismo momento cultural donde ya se perciben nociones que tendrán gran relevancia varias décadas más tarde, en la cultura postmodernista. Como veremos más adelante, el planteamiento final de la cita—la resolución de los opuestos—alcanzará también importancia en el proceso de aprendizaje de Oedipa.

En el paso del desorden al orden, de lo innombrable a lo que se puede nombrar, del todo a la multiplicidad de lo simbólico, Jung se refiere al arquetipo del significado, a menudo representado por la figura de un viejo sabio, el Merlín de Arturo, el viejo mago "who symbolizes the pre-existing meaning hidden in the chaos of life. He is the father of the soul, and yet the soul, in some miraculous way, is also his virgin mother" (1971: 35). Los roles se confunden entre los arquetipos de la tetrarquía divina: padre con hijo, hijo con madre, el bien con el mal, porque el proceso introspectivo llevará al rechazo de las categorías impuestas por los opuestos. Pero Jung ofrece a los lectores de Pynchon una clave más en este mismo ensayo que, creo, viene a corroborar el gran influjo que el psicoanalista ha tenido en el escritor norteamericano. Refiriéndose a ese arquetipo del Padre divino o viejo sabio con cuya asimilación concluiría el proceso de revelación para el individuo, el pensador modernista señala que esta figura es "like the anima, an immortal daemon that pierces the chaotic darkness of brute life with the light of meaning" (37, cursiva mía). The Crying of Lot 49 narra la aventura de una mujer que es atraída a su mítica aventura por un antiguo amante, ahora ya muerto, llamado Pierce Inverarity, que forzará a Oedipa precisamente, cual sombra jungiana, a indagar en la caótica oscuridad del

Tristero. En su aventura de búsqueda del significado, Oedipa se convertirá además—borrando las distinciones entre los arquetipos—en el reflejo de un daemon, el históricamente lucubrado por el científico escocés Clerk Maxwell todavía en el siglo XIX, en un intento por contrarrestar los aterradores efectos de la Segunda ley de la termodinámica. Pero, para precisar si Oedipa es capaz de imponer un orden en el oculto caos y funcionar así como el jungiano arquetipo del significado, los lectores tenemos también que hacer otras investigaciones textuales que nos lleven a evaluar los posibles aciertos de la protagonista en su búsqueda de lo innombrable.

El uso de la voz narrativa que empieza a ser característico en V. se consolida ya en la segunda novela de Pynchon. El narrador, heterodiegético y enigmático, aunque no interviene como participante en la historia que cuenta, sí que se presta a confundir a los lectores por medio de un abundante uso del estilo indirecto libre, una estrategia que, ahora de manera continuada, produce un claro efecto de incertidumbre cognoscitiva (Bal 1985: 134-49), al no estar claro en muchas ocasiones si las opiniones y puntos de vista que se vierten pertenecen al narrador o a Oedipa. Este uso textual actuará así paralelamente a la incertidumbre que se genera en la mente de Oedipa por la misma naturaleza detectivesca de su aventura. La estrategia se emplea desde el mismo comienzo de la novela:

One summer afternoon Mrs Oedipa Mass came home from a Tupperware party whose hostess had put perhaps too much kirsh in the fondue to find that she, Oedipa, had been named executor, or she supposed executrix, of the state of one Pierce Inverarity, a California real estate mogul who had once lost two million dollars in his spare time but still had assets numerous and tangled enough to make the job of sorting it all out more than honorary. Oedipa stood in the living room, stared at by the greenish dead eye of the TV tube, spoke the name of God, tried to feel as drunk as possible.

Nótese, por ejemplo, la confusión de tiempos y espacios que se produce ya con el uso de “came home” en la primera línea de la novela; la voz es la del narrador pero el uso de los dos términos se refiere claramente a la posición de Oedipa. El

vocablo “perhaps” contribuye, a continuación, a difuminar el origen del punto de vista puesto que no queda claro de dónde parte la opinión de que en la fondue había demasiado alcohol; puede ser la opinión del narrador, pero también la de Oedipa e incluso la de los dos. El uso de la subordinada “that she, Oedipa, had …” pone de evidencia que la voz narrativa nos está contando la historia de una tercera persona y cuando leemos un poco más adelante “or she supposed executrix” parece claro que dicha voz, que es capaz de saber lo que la protagonista supone, es además omnisciente, una característica que sin embargo no acompañará al narrador durante toda la narrativa pues para él también, como para Oedipa, las dudas se irán acumulando gracias a ese repetido uso del estilo indirecto libre que progresivamente contagiará a los lectores hasta producir la situación de incertidumbre total de Oedipa, el narrador y los lectores a que se llega en las últimas páginas de la novela.

El comienzo de la obra nos anticipa asimismo el extenso uso que Pynchon hará de dos factores a lo largo de todo el libro: el retrato del tipo de vida que Oedipa tiene al comienzo como vacío y característico de la sociedad de consumo, y la utilización de nombres cómicos con supuestos significados que invitarán al lector a su esclarecimiento.

El hecho de que Oedipa vuelva a casa tras asistir a una presentación de productos de Tupperware nos obliga ya a una primera reflexión sobre la vida de esta ama de casa californiana de la que más adelante descubriremos que tiene estudios universitarios. La fiesta de la que Oedipa regresa, sola, está orientada hacia la venta y consumo de unos productos domésticos que, además, pertenecen ya a la generación de utensilios de plástico, un elemento creado artificialmente que, como descubrirán en más detalle los lectores de Gravity’s Rainbow, supone la ruptura con el ciclo de muerte y resurrección al que tanta importancia dieron nuevamente los modernistas. El plástico, cuando Pynchon escribe su novela, no es un material todavía reciclable, lo que lo convierte en acertado símbolo del desgaste compulsivo de recursos naturales que caracteriza la sociedad norteamericana de postguerra. Es decir, metaforizado en el contexto de la termodinámica, el plástico supone la progresiva degeneración de fuentes energéticas cuya basura no puede luego volver a ser utilizada, con lo que el sistema productivo provoca un incremento continuado del nivel de entropía. Como veremos, The Crying of Lot 49 abunda también en otros tipos de “basura”—waste—que sí puede y debe ser utilizada para salir del anquilosamiento entrópico en que se encuentra la sociedad estadounidense de los años sesenta: en su aventura como heroína del monomito modernista Oedipa se

percatará progresivamente de la existencia de grupos de marginados, pobres y perdedores a los que el sistema ha rechazado pero cuya reinserción se hace inexcusable para que la sociedad norteamericana salga del estancamiento emocional en que, como Oedipa al comienzo de su aventura, se haya sumida. “Keep it bouncing” se convierte, en palabras de Pierce Inverarity, en la máxima que la sociedad necesita para superar su condición cultural de creciente entropía. Irónicamente, a lo largo de las páginas del libro otro elemento, los huesos humanos, actuará como alternativa simbólica al uso del plástico; los huesos podrán reutilizarse tanto como productos de entretenimiento —y, por tanto, asimilados por la cultura del simulacro (esqueletos en un lago artificial para ser visitados por buceadores deportivos)—como transformados en tinta para que nuevos mensajes fluyan en el proceso comunicativo, evitando así el estancamiento entrópico.

En la presentación de Oedipa en la primera página de la novela se observará que a su vuelta a casa la está mirando, cual si de un ser animado se tratase, “the greenish dead eye of the TV tube”: la curiosa paradoja de un elemento inanimado—dead—mirando con su ojo verdoso a la protagonista hay que rastrearla en las teorías de Marshall McLuhan (1964) y, en especial, en la que habría de convertirse en su más famosa máxima, “the medium is the message.” Siendo Pynchon uno de los primeros escritores en percatarse de ello, a partir de las teorías de McLuhan comienza a popularizarse la visión de la sociedad norteamericana como un colectivo vacío, donde las verdades y los valores sociales que se crean parten frecuentemente de unos medios de comunicación que pueden ser fácilmente manipulables por el statu quo. La realidad simulada por el cine y la televisión tendrá también su complemento en la progresiva proliferación de parques temáticos que, como los que Disney construyó en Florida y California, se especializarán en hacer que sus clientes sustituyan experiencias reales por aventuras simuladas donde por unos pocos dólares cualquiera podrá ser el nuevo y patético héroe imitador de una aventura que nunca ha existido. El influjo de las teorías de McLuhan, que previenen contra el control del simulacro sobre la realidad, se aprecia a lo largo de toda la aventura de Oedipa. La noción de “auto-amputación,” desarrollada por el prestigioso pensador en su obra Understanding Media a partir de las teorías de Hans Selye y Adolphe Jonas, nos recuerda los vínculos ocultos que existen entre los problemas de Oedipa y la manifestación de Lady V. como cyborg en la novela anterior. En su célebre libro, McLuhan señala que los medios de comunicación, con su transformación de la realidad experimentada por el ser humano a través de aparatos como la televisión, hacen que éste se convierta en un ente en tensión

continua. De esta manera, el individuo acaba sufriendo un proceso de autoamputación debido a la presión de su entorno. Esta retirada de la realidad experimentada que precede a la “realidad” mediática motiva, a su vez, la puesta en marcha de un proceso de compensación en el que el ser se convierte en una extensión (prostética) de ese mundo tecnológico y simulado que le presentan los medios de comunicación. En palabras del prestigioso pensador estadounidense:

Any invention or technology is an extension or self-amputation of our physical bodies, and such extension also demands new ratios or new equilibriums among the other organs and extensions of the body. There is, for example, no way of refusing to comply with the new sense ratios or sense “closure” evoked by the TV image. (1964: 49)

El perceptivo análisis de McLuhan—que, no olvidemos, se publica dos años antes que The Crying of Lot 49 —se vería ampliamente confirmado en las décadas siguientes por multitud de estudios sociológicos sobre el impacto de la televisión y del uso de los ordenadores personales en la sociedad de finales del siglo XX, además de por teorías culturales como las defendidas por el controvertido crítico Jean Baudrillard (1988). El ojo apagado y verdoso del aparato de televisión mira a Oedipa desde ese reino de lo aparentemente inanimado que aterrorizase a Benny Profane en la novela anterior y es preludio de una sociedad informatizada donde ya es difícil percibir rastros de ese espíritu energético que constituía el objetivo de la búsqueda de Stencil. Los “medios” de comunicación son ya efectivos creadores de la sociedad que investigará Oedipa en su intento por llegar al significado del Tristero: el traspaso de información está desplazando a la tradicional noción de materia, incluso al cuerpo humano (Hayles 1999: Capítulo 1).

En una sociedad californiana cuyo paisaje se parece incluso físicamente a un circuito electrónico, la protagonista temerá convertirse en una especie de proyector cinematográfico que sólo sirva para representar otra versión de la mediatizada realidad. Pero antes de sumergirnos en un análisis más detallado de la paródica búsqueda que la protagonista inicia en su intento para que la verdad se manifieste, parece necesario hacer referencia a esa otra estrategia pynchoniana que se hace ya evidente también desde el comienzo de la novela: el uso de

nombres frecuentemente cómicos que parecen, por su propia naturaleza, demandar por parte de los lectores la búsqueda de sus significados en los personajes a los que califican. Siendo el nombre de la protagonista rápidamente mencionado al comienzo de la novela y siendo pronto también la decisión de la misma, al conocer su nueva misión de testaferra, el invocar el nombre de Dios e intentar sentirse tan borracha como le sea posible, parece claro que, ante tal cúmulo de circunstancias, el autor está haciendo una señal a sus lectores para que se pongan a analizar, desde el comienzo del libro, el carácter de Oedipa, carácter que se vería mediado, por supuesto, por el peculiar nombre que Pynchon ha elegido para su protagonista: entre lo divino y el deseo de evitar sus responsabilidades—aunque sea por medio del alcohol—Oedipa forzará a la crítica pynchoniana a elegir entre el clásico personaje de Sófocles y su reutilización freudiana para referirse a ese impulso psíquico que incitaría al amor por la madre y al odio y deseo de muerte para el padre. Por el carácter detectivesco de su misma aventura, la crítica parece haberse decantado por el personaje de Sófocles como antecedente claramente evocado en el nombre de la protagonista (Grant 1994: 4), si bien quedan quienes creen que no puede rechazarse la interpretación freudiana—"nothing is more American than Freudianism," señala Coates (1986: 125). Sin embargo, es evidente que el nombre ha motivado ya el deseo de investigar su significado por parte de críticos y lectores en general, con lo que todos nos hemos convertido un poco en émulos de la misma Oedipa en el plano textual. El hecho de que su apellido sea Maas ha motivado asimismo lucubraciones sobre el significado de esta palabra en holandés o incluso en africaans, sin olvidar la importancia que la masa tiene tanto para la física newtoniana como para la de Einstein o la posibilidad de que sea una referencia a la misa cristiana. Cuando los lectores hispano-parlantes se enteran de que el marido de Oedipa se llama Mucho y que Oedipa lleva su apellido pues, por supuesto, la risa está asegurada y más aún cuando el hecho permite atestiguar la suprema ignorancia que de la lengua española tiene una gran mayoría de la crítica pynchoniana, que ha llegado incluso a entretenerse divagando si Mucho en inglés se pronunciaría igual que "macho," con lo cual el nombre sería un velado comentario al carácter mujeriego del marido de la heroína (Davidson 1977: 43). Entretanto, el hecho de que Mucho Maas acabe pensando que su ser se ha expandido en el Universo—por los efectos del LSD—parece no importarles demasiado en su intento por explicar tan jocosos nombre y apellido.

El uso de nombres aparentemente significativos que ya se diera en V. es también muy extenso en esta segunda novela. Ya señalé más arriba el empleo paródico

del término Pierce para dar nombre al magnate que motiva el inicio de la aventura de Oedipa en términos jungianos, pero a él se unen una gran variedad de personajes como el otro testaferro del legado de Pierce, el abogado Metzger, "carnicero" en alemán—Nicholson y Stevenson nos recuerdan que en la Edad Media los carniceros ejercían a menudo las funciones de carteros (1985: 94)—o Dr Hilarius, Manni Di Presso, Mike Fallopian, Jesús Arrabal y una numerosa colección de seres ficticios que tienen su correlato en los nombres sospechosamente simbólicos de seres de la vida real como la pintora Remedios Varo—nótese la uve de su apellido—o como la familia Thurn und Taxis, cuya "torre" es uno de los símbolos básicos de la trama. A ello se unen también otros nombres como el lugar al que Oedipa es enviada para evaluar las posesiones de Pierce, San Narciso, y el nombre del motel en que se aloja, "Echo Courts." En este último caso, la intertextualidad se acentúa si sabemos además que el capítulo de Understanding Media donde McLuhan se refiere al proceso de auto-amputación se titula "Narcissus as Narcosis" (1964: 45-52).

Una lectura lacaniana de esta estrategia metaficcional, señala Tony Tanner, nos permitiría interpretar cómo Pynchon se percata de que "people are subject to the authority of naming" (1986: 178). Si combinamos esta interpretación con un análisis textual y con la trayectoria anterior del autor, podremos igualmente concluir que el uso de nombres aparentemente significativos vuelve a situar a los lectores en un proceso de búsqueda de significados que podría extenderse ad infinitum; quedaríamos, como Oedipa o Stencil antes que ella, expuestos a la infinitud de la reflexión que señalase Lacan, al juego inacabable de los significantes en busca de significados definitivos que nunca llegan. Tanto la misma estructuración como la temática de la aventura lacaniana de Oedipa invitan, como veremos a continuación, a no dejarse atrapar por los laberintos que lo simbólico nos traza en nuestro deseo por llegar a una respuesta pero ¿nos queda acaso alguna posibilidad de escapar al lenguaje cuando estamos enfrascados en el acto de leer una novela? La heroica aunque paródica búsqueda de la verdad por parte de Oedipa se adecua casi a la perfección a la aventura monomítica que desarrollase el antropólogo Joseph Campbell en su conocido volumen The Hero with a Thousand Faces (1949, 1968). Como ya señalé en el capítulo primero de este estudio, el libro de Campbell juega un importante papel en la consolidación de la gran narrativa mítica del modernismo y responde a una combinación de elementos antropológicos y psicoanalíticos básicamente heredados de los textos jungianos. El arte, las religiones, la literatura popular y otro tipo de manifestaciones culturales pueden evocar, a juicio tanto de Jung como de Campbell, los contenidos o arquetipos del inconsciente colectivo: allá

donde no llega el individuo en su propia búsqueda del sentido de la vida aparecen estas manifestaciones para indicarle, indirectamente, el camino hacia la verdad última. De esta manera, las historias de las aventuras de dioses y héroes de multitud de mitologías estarían operando como correlatos externos de la aventura psíquica del individuo.

En su establecimiento de patrones generales a los que puedan adaptarse las vidas y leyendas de héroes y dioses de muy diversas culturas, Joseph Campbell desarrolla el esquema de un héroe monomítico cuya aventura se caracteriza siempre por seguir tres etapas fundamentales: la separación de la sociedad donde ha nacido y se ha criado y, por lo tanto, de los valores que la representan; el proceso de iniciación que, por medio de la superación de ciertas pruebas, le llevará a la verdad, simbolizada en la obtención de un elixir mágico; y el retorno, de carácter opcional, a la sociedad de la que partió para enseñar a sus habitantes el elixir o verdad que obtuvo como recompensa a sus hazañas. La aventura en sí, recordemos, vendría a ser la manifestación cultural de la lucha interna del individuo por asimilar los arquetipos de su inconsciente, ese proceso que Jung denomina de individuación o asimilación de los componentes de la personalidad, y que comenzaría en la introspección a partir de lo recordado en los sueños. La primera frontera que el "héroe" psíquico debe cruzar es, por consiguiente, la de su propia conciencia. Deberá sumergirse en las aguas del inconsciente tras escuchar la llamada que viene de las profundidades de sus propios sueños: en términos culturales dicha "llamada" suele provenir de alguno de los símbolos arquetípicos, sombra, ánima o viejo sabio. En el caso de Oedipa Maas, esa invitación a abandonar su vida cotidiana queda claramente formulada en la primera página del libro con la llegada de la carta que le comunica que ha sido designada testaferra del magnate, una tarea que le obligara a trasladarse desde el norte al sur de California, la tierra cuyo inconsciente social tendrá la misión de explorar. La exuberante simbología pynchoniana se manifiesta asimismo en el hecho de que Oedipa vive en Kinneret-Among-The-Pines: en la Biblia Kinneret es el nombre del lago también denominado Mar de Galilea. Nuestra heroína, nueva Lady of the Lake californiana, tendrá que sumergirse en las aguas del mismo para traer la recompensa, la espada Excalibur que permita traspasar el engañoso manto de la realidad mediática. Pierce, le comunican en la carta, ha muerto en primavera, evocando ese paródico verso, "April is the cruellest month," con el que comienza el famoso poema de Eliot. Con los ciclos de la naturaleza alterados, está claro que se precisa de un nuevo héroe o, en este caso, heroína, para volver a la normalidad, para permitir que, en vocabulario de la termodinámica, la energía vuelva otra vez a fluir y la falsa realidad del falso

sueño californiano del simulacro vuelva a ser sustituida por una realidad pura. Por si fuera poco, el carácter de llamada a la aventura que tiene la primera página de la novela se completa en la segunda, cuando Oedipa recuerda que el año anterior, en medio de la noche—el territorio de los sueños—recibió una llamada de Pierce Inverarity cuyo sentido no acertó a comprender entonces. En la conversación telefónica Pierce le habla imitando diversas lenguas y acentos, cual si se tratase de una paródica imitación de la manifestación del Espíritu Santo a los apóstoles tras los cincuenta días de la resurrección de Cristo. En el texto bíblico, el espíritu de Dios enseña a los discípulos a hablar y a comprender todas las lenguas; en el texto de Pynchon su personaje comienza la conversación

… in heavy Slavic tones as second secretary at the Transylvanian Consulate, looking for an escaped bat; modulated to comic-Negro, then on into hostile Pachuco dialect, full of chingas and maricones; then a Gestapo officer asking her in shrieks did she have relatives in Germany and finally his Lamont Cranston voice, the one he'd talked in all the way to Mazatlán. (1967: 6)

La evocación del vampirismo en la primera de las imitaciones de Pierce nos conecta ya con los terrores de la noche, con la aparición de la sombra formada por la energía instintiva reprimida en el inconsciente. Pero el vampiro en el siglo XX tiene ya un fuerte carácter mediático, principalmente cinematográfico gracias a Hollywood. Las voces que siguen son también estereotipos mediáticos pero referidos a dos de las oprimidas minorías raciales de California, los negros y los mejicanos, anticipación de que no todo va a ser comicidad en las páginas que siguen. La imitación favorita de Pierce, la voz de Lamont Cranston, apunta directamente una vez más a Jung pero sin abandonar el carácter paródico. Lamont Cranston es el nombre del protagonista de un conocido serial radiofónico de los años treinta llamado "The Shadow," interpretado, entre otros, por Orson Wells (Grant 1994: 14-15). En el serial, Cranston es también el misterioso personaje que da nombre al programa, un ser aparentemente cruel pero justiciero que tiene el poder de hipnotizar a sus adversarios para que no puedan verle. De esta manera, por medio de su llamada a la aventura, Pierce confirma su papel de fuerza arquetípica que inducirá a Oedipa a rastrear la existencia de un invisible Tristero, a su vez fuerza reprimida compuesta por seres marginados en una sociedad, la californiana, donde el sueño norteamericano se

ha anquilosado ya en un estadio mediático caracterizado por la ausencia de valores que puedan proporcionar la suficiente energía para evitar la muerte entrópica de la sociedad. Sin embargo, se observará que el papel de Pierce es, en sí mismo, ambiguo. Su disfraz como la Sombra no deja de ser un disfraz mediático y precisamente una de las grandes dudas que tendrá Oedipa en el devenir de su aventura es si el Tristero es una organización real que trata de subvertir el sistema oficial de comunicación del país o si, por el contrario, no se trata más que de una broma urdida por Pierce, una invención mediática más de una realidad que nunca ha existido.

Broma o realidad, Oedipa decide aceptar su papel de heroína y se sumerge en la aventura. Tras su imitación del acento de Cranston/The Shadow, Pierce cuelga el teléfono, siendo ésta la última vez que Oedipa lo escuche. El papel del magnate como paródica sombra se complementa, no lo olvidemos, con su cómica manifestación de Espíritu capaz de hablar en lenguas diferentes y con su rol como antiguo amante de Oedipa, por lo que Pierce ofrece en sí mismo la ambigüedad de los límites existentes entre los tres arquetipos jungianos que el hijo o ego debe ser capaz de asimilar: sombra, espíritu y ánima/us. Pierce sumerge a Oedipa en el reino de lo desconocido, en continuación textual de ese submundo de las cloacas de Nueva York donde Profane encontrase al gran caimán. Antes de que la protagonista comience su monomítica búsqueda, sin embargo, el narrador comenzará a jugar con el tiempo de la trama, anticipando el hecho de que Oedipa "was to have all manner of revelations" (12) para volver a continuación atrás en el tiempo, al período en el que la heroína estuvo con Pierce en Méjico. En un museo de su capital la futura testaferra contempla un cuadro verdadero, el tríptico "Bordando el manto terrestre," de la pintora española Remedios Varo,[1] en cuya parte central

… were a number of frails girls with heart-shaped faces, huge eyes, spun-gold hair, prisoners in the top room of a circular tower, embroidering a kind of tapestry which spilled out the slit windows and into a void, seeking hopelessly to fill the void: for all the other buildings and creatures, all the waves, ships and forests of the earth were contained in this tapestry, and the tapestry was the world. Oedipa, perverse, had stood in front of the painting and cried. No one had noticed; she wore dark green bubble shades. (13)

Es obvio que el resumen que el narrador efectúa de lo que aparece en el panel central del tríptico funciona como una icónica mise-en-abyme de la situación de Oedipa, prisionera en su modernista torre de solipsismo que la sociedad norteamericana de postguerra ha convertido en torre del consumo y del simulacro. Lo que el narrador no descubre del panel central, sin embargo, es que en el centro de la torre se encuentra una oscura figura que aparenta ser un mago o alquimista que sostiene un libro en la mano derecha. A ello hay que sumar lo que sobre el tríptico completo descubrió para la crítica pynchoniana David Cowart (1977: 22-23). En el panel de la izquierda, titulado "Hacia la torre," el grupo de jóvenes tejedoras es guiado a dicho lugar en bicicleta, en una especie de trance, acompañadas por una figura con un saco a sus espaldas. En el panel central la única chica que parece mantener sus sentidos despiertos está bordando, según aduce Cowart, una trampilla para salir de la torre pues allí fuera, en el manto terrestre, se encuentra esperándola otra figura, su amante. En el panel de la derecha, titulado "La huida," los amantes se han unido y se alejan de la torre de las apariencias. La cita o tryst con el amante preludia el mismo nombre de la sombría organización que Oedipa se empeñará en encontrar, el Tristero, pero para ello queda claro que en su aventura necesitará la ayuda de ese espíritu masculino o animus jungiano que, tal como comentará el narrador más adelante, habrá de jugar el papel de knight of deliverance de la damisela encerrada en la torre.

Supuestas revelaciones y aventuras contra el simulacro esperan a Oedipa nada más llegar a San Narciso, pequeña ciudad del sur de California inventada por Thomas Pynchon y paródica zone of magnified power en la que, señala Campbell, habrá de desarrollarse la aventura mítica del héroe (1968: 77). En su mismo nombre, San Narciso descubre ya su ambigüedad: por un lado es un obispo cristiano beatificado por hacer el bien a los demás, por otro evoca a la deidad clásica que se ahoga al ir a contemplar su rostro en el agua. Símbolo, junto con el incesto, de un sistema cerrado emocionalmente—sujeto, por tanto, a la inexorable desaparición entrópica—el narcisismo nos recuerda asimismo el fetichismo inherente a una Lady V. que se deja llevar por el infértil amor de la bailarina de la hora maldita en la primera novela pynchoniana. Aquí, haciéndose irónico eco de esa relación incestuosa que caracterizó al héroe griego que lleva el mismo nombre que la protagonista, San Narciso se dibuja desde una colina como el paisaje de la deshumanizada sociedad electrónica y mediatizada donde Oedipa deberá encontrar el espíritu que le permita reavivar el flujo energético de la sociedad norteamericana:

She looked down a slope … on to a vast sprawl of houses which had grown up all together … from the dull brown earth; and she thought of the time she'd opened a transistor radio to replace a battery and seen her first printed circuit. The ordered swirl of houses and streets, from this high angle, sprang at her now with the same unexpected, astonishing clarity as the circuit card had. Though she knew even less about radios than about Southern Californians, there were to both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate. (14-15)

Una vez más, los precedentes literarios se agolpan para llevar al lector retrospectivamente a los orígenes del problema: "the dull brown earth" recuerda la condición de la tierra en The Waste Land, condición que sería evocada de nuevo por John Steinbeck en The Grapes of Wrath (1939) para justificar los motivos que impulsaron a los granjeros de Oklahoma a iniciar su largo viaje a la tierra prometida de California, el renacimiento de un sueño de plenitud que se tornaría en pesadilla de ira. Ahora lo que nace de esa "dull brown earth" es una especie de circuito electrónico que ofrece un guiño a los lectores de McLuhan pero que efectivamente responde al paisaje real del sur de California, una geografía plana con las "arterias" convertidas en carreteras que surcan todo el terreno y unas casas que se asemejan a los electrodos de un circuito eléctrico. Pynchon denomina este contexto virtualmente posthumano sprawl, término que años más tarde sería adoptado por William Gibson en Neuromancer (1984)—la primera novela del cyberpunk—precisamente para referirse a la nueva geografía urbanística carente de paisajes naturales donde los seres (post)humanos se han convertido ya en verdaderas extensiones electrónicas del sistema. Ante la experiencia de la contemplación de tan extraño paisaje, el narrador no duda en señalar la falta de preparación de la futura heroína para abordar la tarea que le espera: no sabe demasiado ni sobre radios ni sobre el carácter de los habitantes del sur de California, con lo que su ignorancia se suma a su condición de mujer y de ama de casa para que se haga patente también en ella la vulnerabilidad que caracteriza a buena parte de los protagonistas de la novela norteamericana de postguerra (Hendin 1979).

Su bajada a San Narciso no será el único viaje que Oedipa tenga que llevar a cabo para completar su aventura; por el contrario, tendrá que volver a subir para

visitar Berkeley y San Francisco antes de volver a bajar a los infiernos de San Narciso y prepararse para descubrir si el Tristero realmente existe o no es más que una invención del magnate muerto. La protagonista se convierte en una drifter que no duda en practicar el yoyoing que caracterizase a Profane en la novela anterior porque si éste hacia su aparición en la Nochebuena, Mrs Maas se empeñará en buscar momentos de revelación que le permitan interpretar ese “hieroglyphic sense of concealed meaning,” o intento de comunicación que cree atisbar en su primera visión de la sprawl californiana. Su intento por entender los jeroglíficos que se le van presentando llevará más adelante a Oedipa al concepto de hierophany cuando vea por televisión un anuncio del complejo vacacional, que incluye un lago artificial, de Fangoso Lagoons: “printed circuit, gently curving streets, private access to the water, Book of the Dead…” (20). La “hierofanía” es una noción que encuentra Mendelson en el volumen Lo sagrado y lo profano del rumano Mircea Eliade, el conocido antropólogo cuyos estudios continúan y complementan el interés modernista por el discurso mítico. El ser humano, explica Eliade, llega a ser consciente de la existencia de lo sagrado porque éste se le manifiesta por medio de actos denominados hierofanías. Manifestación de algo perteneciente a un orden totalmente diferente, a una realidad que no es de este mundo, la hierofanía acaece, sin embargo, “in objects that are an integral part of our natural ‘profane’ world” (en Mendelson 1978: 122); su aparición coincide, por consiguiente, con manifestaciones similares a las que James Joyce denominaría epiphanies o Virginia Woolf visions y con las experiencias inmediatas del sentido de la vida que Jung encuentra en los místicos. Dichas manifestaciones transcendentes o revelaciones serán percibidas o imaginadas por Oedipa en varios momentos más de su aventura pero ya Jung manifestaba que la experiencia directa de la realidad puede ser insoportable para la mente humana y conducir a la locura, de ahí que las religiones existan precisamente para dar una interpretación “mediática” a la misma. Sin embargo, la hierofanía supone en el contexto de la aventura psíquica del individuo jungiano una aspiración deseable para constatar que se va por el buen camino, camino que se endurece terriblemente, emulando la negra noche del alma de los místicos españoles. Pero ¿qué revelación se puede esperar de la contemplación de un paisaje que se asemeja a un circuito electrónico? ¿Un mensaje radiofónico? El carácter altamente paródico que rodea el papel de la heroína se acentúa cuando se va descubriendo gradualmente el motivo de la trampa en que Oedipa se halla sumida: ella misma está atrapada en el circuito de los medios de comunicación, es una mujer carente de emociones propias, un electrodo del sistema. Objetivo de su búsqueda será, en primer lugar, luchar por salir de esa trampa mediática pero ¿dónde estará el knight of deliverance que la liberará de la

torre? ¿Quién o qué podrá echar abajo la fortaleza?

La densidad mediática a que Oedipa está expuesta se pone de manifiesto ya en su primer encuentro con Metzger, el otro testaferro de Inverarity. La protagonista ha decidido alojarse en el motel "Echo Courts," un lugar que se anuncia con la imagen de "a nymph holding a white blossom towered thirty feet into the air" (16), una de varias referencias a las ninfas que aparecen en la novela como paródico comentario a las preferencias que ciertos hombres próximos a Oedipa, como su marido o Metzger, mostrarán por chicas mucho más jóvenes que ellos. Pero, al igual que el resto de la sociedad visible californiana, las nuevas ninfas no son sino Lolitas nabokovianas alejadas ya de los poderes acuáticos y propiciadores de la fertilidad que presentaban sus predecesoras clásicas. Estos jóvenes personajes femeninos, como la Fina portorriqueña de V., parecen ser ya más bien del tipo de las también paródicas ninfas retratadas por Eliot en la tercera parte de The Waste Land. Y es en este hotel de la ninfa Eco donde Oedipa conoce al que podría haber sido el perfecto animus que la llevase al encuentro con el significado de la vida: "That night the lawyer Metzger showed up. He turned out to be so good-looking that Oedipa thought at first They, somebody up there, were putting her on. It had to be an actor" (17). El evento marca asimismo la primera referencia textual a They, las fuerzas ocultas que, realmente o generadas por la paranoia, constituyen uno de los motivos más reiterados en las narrativas de Thomas Pynchon. Paranoia o realidad, el fragmento señala además la desconfianza de Oedipa ante la presencia del abogado: ¿realidad o representación mediática? La respuesta parece ser integradora: Metzger, ahora abogado, fue actor unos años antes. Además tiene un amigo, Manni Di Presso, un antiguo abogado convertido en actor, que ha rodado el episodio piloto de una serie basada en los casos de Metzger como abogado. La sombra de Perry Mason planea en la primera conversación que el abogado y antiguo actor mantiene con Oedipa. Por si el cruce realidad/ficción—dentro de la ficción de la novela, no se nos olvide—fuese insuficiente, esta vez la televisión en la habitación de Oedipa está encendida y en ella aparece una antigua película en la que Metzger es el niño protagonista, Baby Igor. A partir de este momento el argumento del film anticipará símbolos que Oedipa rastrea en su búsqueda del Tristero y que replican paródicamente los temas recurrentes en el proceso de individuación jungiana y en la escatología modernista de raíces antropológicas: baños de sangre, muerte por ahogamiento, separación de la amada… Pero el papel de Metzger en la parodia pynchoniana es básicamente el de animus que pueda guiar a Oedipa hacia el significado del espíritu vital, un papel que prosaicamente se manifiesta en el deseo del antiguo actor de acostarse con la

protagonista. La propuesta para conseguirlo consiste en jugar a lo que Metzger denomina Strip Boticelli. Para conseguir su propósito, el abogado hace uso, al igual que ocurrió en la reunión de Tupperware, del alcohol. A una Oedipa en proceso de embriaguez le propone que intente adivinar lo que irá ocurriendo en la película que están viendo; cada fallo supondrá que la protagonista se tenga que quitar una prenda: los síntomas del universo pynchoniano se precipitan para todo lector que haya leído V. y relacione el juego con el otro Boticelli, el pintor de "El nacimiento de Venus" que muestra a la diosa saliendo desnuda del mar, cuadro que quieren robar los anarquistas en el episodio de Florencia. La metáfora se hace más obvia en esta interpretación cuando Oedipa acepta el reto pero se retira al cuarto de baño para ponerse encima tanta ropa como le sea posible: la heroína está todavía en un estadio en que quiere protegerse de los posibles peligros en la desconocida zona donde se desarrolla la aventura; la energía de Venus se resiste aún a salir de ella. Pero, como explica Campbell en su estudio sobre el héroe monomítico, éste tendrá que abandonar en su aventura todas las pertenencias que trajo de su lugar de procedencia para experimentar un verdadero renacimiento (1968: 90-94). El caballero del Grial tendrá que aparecer desnudo ante éste si no quiere perecer ahogado por el peso de su armadura y convertirse así en el drowned Phoenician sailor de Eliot, en el héroe incapaz de favorecer la fertilidad de la tierra. En este sentido otra metáfora, ahora relacionada con la teoría del caos, viene en auxilio de la protagonista para apresurar el encuentro con su primer caballero en la zona; Oedipa, convertida ya en una verdadera bola de ropa, comete el error de mirarse en el espejo, hecho que le fuerza a una cómica contorsión que, a su vez, motiva la caída de un spray de laca:

The can hit the floor, something broke, and with a great outsurge of pressure the stuff commenced atomizing, propelling the can swiftly about the bathroom. Metzger rushed in to find Oedipa rolling around, trying to get back on her feet, amid a great sticky miasma of fragrant lacquer […] She was scared but nowhere near sober. The can knew where it was going, she sensed, or something fast enough, God or digital machine, might have computed in advanced the complex web of its travel; but she wasn't fast enough, and knew only that it might hit them at any moment, at whichever clip it was doing, a hundred miles an hour […] The can collided with a mirror and bounced away, leaving a silvery reticulated bloom of glass to hang a second before it all fell jingling into the sink; zoomed over to the enclosed shower, where it crashed into and totally

destroyed a panel of frosted glass; thence around the three tile walls, up to the ceiling, past the light, over the two prostrate bodies, amid its own whoosh and the buzzing, distorted uproar from the TV set. She could imagine no end to it; yet presently the can did give up in mid-flight and fall to the floor, about a foot from Oedipa's nose. She lay watching it. (23-24)

Este fragmento, citado e interpretado por la crítica de Pynchon en numerosas ocasiones, encierra referencias a diversos temas recurrentes de la novela y funciona, en sí mismo, como un icono de mise-en-abyme aplicable a la complejidad de todo el libro. El spray de laca es, en términos físicos, un sistema cerrado donde el gas interior se contiene a la misma temperatura y presión, en una situación de homogenización que concluye cuando se abre la válvula y el gas escapa hacia un entorno de menor presión. El gas que escapa, con sus moléculas más calientes que la temperatura ambiental de la habitación, se convierte así en una fuente energética que permite el movimiento del spray. En este caso la válvula ha sido accionada por Oedipa de manera aparentemente fortuita pero ella, sin saberlo aún, ha actuado como un Maxwell's Demon, el hipotético demiurgo imaginado por el verdadero científico escocés que permitiría dividir en dos un sistema cerrado por medio de un proceso de separación—sorting out—de las moléculas frías y calientes contenidas en el sistema. El experimento se lo explicará Nefastis páginas más adelante, en otra celebrada y muy citada sección de la novela, sin que Oedipa se percate de que, aunque inconscientemente, ya ha actuado de demon en el episodio del spray. "The can knew where it was going" supone además una paródica hierofanía para la mente de Oedipa: Dios o máquina computerizada podría haber diseñado el complejo entramado de movimientos que la lata efectúa antes de que se le acabe el gas. La supuesta entrada de otro mundo en éste anticipa además las creencias de la paródica secta de los Scurvhamites en la aventura de Oedipa. Los practicantes de esta secta creen que el universo es en parte regido por Dios pero en parte también por un demiurgo ciego y sin alma, "a brute automatism that led to eternal death" (107). Parodia tanto del primitivo agnosticismo como de los ludditas de tiempos de la Revolución Industrial, estas creencias constituyen uno de los temas más obsesivos en buena parte de la narrativa pynchoniana y entroncan además, en el párrafo arriba citado, con la insalvable incertidumbre sobre el papel que el destino tiene en la vida del ser humano y del universo: ¿existe un orden oculto en el mundo, un blueprint universal tal como proponen algunos estudiosos de la caótica contemporánea? (Davies 1987, Hawking 1988).

La respuesta afirmativa parece desprenderse de los pensamientos de Oedipa tal como los presenta el narrador, pero su seguridad se irá trastocando en incertidumbre con el transcurrir de los acontecimientos.

El hecho de que el spray rompa además el espejo donde Oedipa se había estado contemplando embutida en toda su ropa supone, además de la posible interpretación lacaniana que se le quiera dar, la anticipación de que la imagen convencional de Oedipa se tendrá que romper para que la heroína pueda alcanzar el mítico objetivo de liberar el espíritu de la regeneración social. De momento, el episodio de Metzger se resuelve con un acto sexual que alcanza su clímax precisamente cuando la televisión queda “dead, black” (27) debido a un cortocircuito motivado por la puesta en escena del grupo musical de The Paranoids, émulos de The Beatles, que tienen su sede también en “Echo Courts.”

En medio de tamaña simbología mítico-cómica, la búsqueda de Oedipa le llevará en un primer momento a conocer instituciones y personajes marcados por la sociedad vacía del simulacro californiano, corporaciones como Yoyodyne—que ya apareciese en V.—que se caracteriza por el “trabajo en equipo,” por la homogenización representada por la cláusula contractual que impide que sus ingenieros puedan patentar sus propias invenciones (59); sociedades de carácter paranoico como The Peter Pinguid Society, que recibe su nombre del primer norteamericano que supuestamente llegó a confrontar militarmente a los rusos en el siglo XIX; o proyectos urbanísticos ligados a la corrupción y a la Mafia. A lo largo de esta primera parte de su aventura la protagonista creerá en ocasiones estar próxima a una revelación, a una hierofanía que se ve amenazada por otro factor que se destaca pronto como comentario también al texto que estamos leyendo: cuando Metzger propone a Oedipa el juego de Strip Boticelli sobre su propia película, ésta le replica “the movie’s made […] One of your endless repetitions” (21), repeticiones que anticipan la escena en que conoce a Genghis Cohen, el filatélico a quien volverá a encontrar finalmente en la subasta del lote 49: “she saw him framed in a long succession or train of doorways, room after room receding in the general direction of Santa Monica, all soaked in rain-light” (65). Parodia de la lacaniana infinitud de la reflexión o símbolo aparente de la regeneración, Genghis no sabrá tampoco ayudar a Oedipa en su deseo de revelación en unos momentos en que jeroglíficos e hierofanías de incierta naturaleza han llevado ya a la protagonista a interesarse por la Historia y a rastrear la existencia del Tristero, la sombría organización postal, alternativa comunicativa al discurso oficial cuyo rastreo sí conseguirá apartar a la heroína de la manida tierra del simulacro para profundizar en el infierno de los

marginados, de los seres a los que la superficial sociedad del sueño californiano ha etiquetado como desecho. El símbolo de la basura se traslada del Atlántico de "Low-lands" al Pacífico de Oedipa para que nos sumerjamos con ella en unas portentosas páginas saturadas por la metaficción historiográfica que, entre la supuesta verdad histórica y la inventiva pynchoniana, fuerzan a los lectores a reflexionar sobre los inciertos límites que existirían entre la verosimilitud buscada por la historiografía y la imaginación creadora del novelista.

En su investigación sobre las posesiones de Pierce Inverarity, Oedipa se irá aproximando, casualidad tras casualidad—al menos en apariencia—a la existencia del Tristero; recibirá de su propio marido una carta con un sello que tiene un pequeño error de impresión; con Mike Fallopian se introducirá en el conocimiento de la historia postal de los Estados Unidos; en los lavabos del bar The Scope leerá su primer mensaje de la organización clandestina y verá su símbolo, la trompeta enmudecida. Pero será una de esas nymphets que van con The Paranoids quien le comente la existencia de una obra de teatro que la sumergirá de lleno en la búsqueda del Tristero. La obra, del ficticio autor renacentista Richard Wharfinger, será en sí misma eco de las metaficcionales palabras con que el narrador de la novela anuncia la inmersión de Oedipa en la búsqueda de la verdad histórica y de su propia resurrección como un ser nuevo: "So began for Oedipa, the languid, sinister blooming of The Tristero. Or rather, her attendance at some unique performance, prolongued as if it were the last of the night, something a little extra for whoever'd stayed this late" (36). Cuando por fin se siente a ver la representación de la obra de Wharfinger, The Courier's Tragedy, ésta será efectivamente una representación única, al igual que la misma aventura de la protagonista pues Driblette, el productor y actor en la misma, ha introducido unas sutiles modificaciones que previamente había encontrado no en la versión oficial de la obra sino en un apócrifo manuscrito de carácter erótico, creado por los "escurvhamitas," que se halla en el Vaticano (!). En dichas modificaciones aparecen y desaparecen rápidamente los siniestros y sombríos asesinos del Tristero. Las conexiones entre el mundo de la ficticia obra del ficticio Wharfinger y el mundo de Oedipa se van acumulando progresivamente: huesos, lenguas que arden, correos, problemas de comunicación; pero, a diferencia de lo que ocurre en el texto borgiano "Tlön, Uqbar y Orbis Tertius," los lectores acabaremos sin saber la dirección en que un mundo irrumpe en el otro: invención de Driblette, trama urdida por Pierce antes de morir, paranoia de Oedipa, mera casualidad literaria… En todo caso, la protagonista comienza a obsesionarse por las conexiones entre los dos mundos, el representado en la paródicamente exagerada tragedia histórica y el otro, de su propia búsqueda de

significado. Es precisamente en esta búsqueda detectivesca donde el lector vuelve a ser puesto a prueba: la historia del Tristero, rastreada por Oedipa—transmutada ahora en lectora—a través de entrevistas y consultas en diversas fuentes, nos lleva a los conflictos europeos de finales del siglo XVI, donde está en juego, entre otras cosas, el servicio oficial de correos de los Países Bajos. En esta tierra disputada por protestantes y católicos la verídica familia de los Thurn und Taxis, portadora del sello imperial, verá su supremacía postal cuestionada por el ficticio Hernando Joaquín de Tristero y Calavera, que se denomina a sí mismo el Desheredado y que pone en marcha un servicio clandestino de correos (109-12). “Beyond its origins,” comenta el narrador, “the libraries told her nothing more about Tristero” (112). La clandestina organización se desarrollará, imagina Oedipa, en las sombras; tendrá como misión entorpecer las comunicaciones que siguen los canales oficiales y dará finalmente un salto al Nuevo Mundo, a la Norteamérica donde la protagonista rastreará su presencia en los sellos, entre los trabajadores descontentos de empresas de armamento como Yoyodyne, o en las letrinas y en las zonas marginales de la gran ciudad.

Excusa borgiana para confundir al lector sobre los imprecisos límites existentes entre la verdad histórica y la transmisión del discurso oficial, la búsqueda del Tristero hundirá a Oedipa en un mar de dudas que le llevarán irremisiblemente a plantearse si la organización fundada por éste realmente existe o si fue una malévola invención de Pierce Inverarity. La clave para la heroína que no sabe siquiera qué hacer se la ha ofrecido el mismo magnate: “keep it bouncing,” porque de no hacerlo el estancamiento entrópico en que se encuentra su propia personalidad, en la torre solipsista del consumo, la conducirá a la muerte en vida de los adictos a la televisión, a las versiones oficiales de la Historia, al simulacro.

El significado de la máxima tardará, sin embargo, en hacerse claro para la heroína jungiana y vendrá de la mano de la ciencia. Como ya mencioné unas páginas más arriba, en otra de las supuestas coincidencias con que Oedipa se encuentra al desarrollar sus funciones de testaferra, la protagonista conoce a John Nefastis, inventor de una supuesta máquina que pone en práctica el experimento mental del verdadero científico escocés Clerk Maxwell, quien en 1871 pensó en la posibilidad de detener la acción de la aterradora Segunda ley de la termodinámica por medio de un pequeño ser, un demon que, en un compartimiento estanco—sistema cerrado—dotado de una puerta giratoria en la mitad, fuese capaz de discriminar las moléculas de gas en él existente, aislando las más calientes de las más frías en cada una de las dos mitades del

compartimiento. La mitad más caliente se habría constituido así en una fuente de energía permanente, es decir, eterna, no sujeta a la entropía. Cuando Oedipa visita a Nefastis, éste le explica que su invento funciona porque lo ha relacionado con la versión de entropía que se emplea en la teoría de la información: en este campo del conocimiento la entropía se refiere a la medida del nivel de transmisión que existe en un mensaje. En todo mensaje hay una pérdida entrópica cuando se desarrolla la transmisión de comunicación pero, y aquí nos sumergimos en postulados de la caótica contemporánea, si incrementamos el mensaje con información suplementaria—o redundante—será posible que un mensaje más completo llegue al receptor, con lo que habremos reducido el nivel de entropía. De hecho, la inserción de información redundante o "ruido" en el mensaje original puede incluso suponer la recepción creativa de nuevos mensajes. El fenómeno, que conecta metafóricamente con la trasformación de campos entrópicos en nuevos sistemas negentrópicos en la cosmología contemporánea (Hayles 1991), es sutilmente utilizado por Pynchon, a través de los razonamientos de Nefastis, en esta segunda novela. La "profecía" del autor sobre el carácter negentrópico que la complejidad informativa puede generar en la comunicación se constata, una vez más, en la textualidad de su propia obra que, a pesar de su brevedad, ha sido interpretada de diversas maneras a lo largo de una bibliografía crítica tan extensa que supera con creces el tamaño de la novela. El "exceso de información," manifiesto en los diversos niveles metafóricos de The Crying of Lot 49, ha generado una multiplicidad de mensajes interpretativos. Sin embargo, en la forma en que Nefastis descubre a Oedipa el supuesto funcionamiento de su máquina se encuentra también una trampa en la que caerá la protagonista como preludio a esa supuesta asimilación del espíritu que necesita efectuar con objeto de liberar su energía. Nefastis le explica que, para que su demonio se ponga en funcionamiento dentro del sistema cerrado, es necesario que exista fuera de él una persona suficientemente sensible, un sensitive a quien el demonio traspasa toda la información que tiene sobre la temperatura de las moléculas en el compartimiento. Este ser sensible deberá retroalimentar al demonio con "something like the same quantity of information" (72). Lo que Pynchon ha incorporado en los planteamientos de Nefastis son las teorías de Wiener que permitirían desarrollar su extenso proyecto sobre la inteligencia artificial; como el demonio de Maxwell, pero en el plano de la información, la teoría computacional se basará precisamente en una retroalimentación informática a partir del proceso de selección de una información que ha sido reducida a bits codificados como unos y ceros, perfectas metáforas para la presencia y la ausencia, la vida y la muerte, la palabra y el silencio o, en el plano de la termodinámica, lo caliente y lo frío; todos ellos

elementos reiterados en el entramado simbólico de The Crying of Lot 49. En otras palabras, como ocurre con el pensamiento categórico que los occidentales expresamos a través de nuestras lenguas, la máquina computacional funciona por medio de un proceso binario, donde la presencia de un término excluye necesariamente la presencia del otro. En este contexto, que enlaza con esos otros momentos en la trama cuando Oedipa se siente cercana a una máquina o cuando conoce las teorías de los escurvhamitas, la protagonista quedará atrapada por los planteamientos de Nefastis, quien le hará comprobar si es un ser sensible que pueda hacer funcionar el artilugio para que el demonio divida lo caliente de lo frío, creando así una zona de energía perpetua. "Leave your mind open, receptive to the Demon's message. I'll be back," le dice el ingeniero antes de volver a ver el programa de televisión que estaba viendo al llegar la protagonista (73). Con el ruido de fondo de la televisión, Oedipa intenta concentrarse pero no es capaz de producir el acto de comunicación con el demonio: éste no recibirá la revelación trascendente que necesita de la heroína para crear su compartimiento de energía eterna, de la misma manera que ella—representante pynchoniana de la energía de la creación—no recibirá tampoco ninguna ayuda de un nivel superior, narrador o Logos, quedando su impotencia cognoscitiva reflejada, a su vez, en un nivel superior, en nuestra propia incapacidad como lectores para separar la información válida del mero "ruido" o basura informática que representa, sin embargo, la única alternativa posible a esta estructura de borgianas ruinas circulares enraizadas en el poder del lenguaje para categorizar nuestra comprensión de la realidad.

Tras su frustrada experiencia con la máquina que no puede funcionar como fuente de energía eterna, Oedipa rehúsa la cómica invitación de Nefastis para hacer el amor en el sofá, mientras ven las noticias por televisión (74), y se embarca, atrapada por la imagen del demonio separador de lo útil y lo inútil, en una obsesiva búsqueda del Tristero en términos binarios: "Either Trystero did exist, in its own right, or it was being presumed, perhaps fantasied by Oedipa, so hung up on and interpenetrated with the dead man's estate" (75). Comienza así, en lo que parecía hasta entonces el ordenado mundo de San Francisco, una de sus experiencias más angustiosas, similar a la noche oscura del alma de los místicos o a la bajada a los infiernos del héroe del monomito: en las calles de la ciudad empezará a encontrar "pistas" que apuntan a la existencia del Tristero. Conocerá a marginados emocionales como los Inamorati Anonymous, que con su acrónimo IA duplican especularmente el de la inteligencia artificial, AI, marcando la pugna entre la emoción humana y la información posthumana; o a los homosexuales que se reúnen en el bar llamada The Greek Way. Sin embargo,

la protagonista siente que ha perdido esas intuiciones de revelación que creía tener al principio de su aventura, “the direct, epileptic Word, the cry that might abolish the night” (81). En su noche oscura del alma, los nuevos encuentros provenientes de las zonas socialmente marginadas renuevan la esperanza de la revelación. Incluso el anarquista mejicano que se llama como el Cristo y se apellida como la zona pobre de una ciudad, Jesús Arrabal, le repite a Oedipa la pertinencia del concepto de hierofanía: “You know what a miracle is. Not what Bakunin said. But another world’s intrusion into this one” (83), es decir, precisamente lo que Oedipa había intentado hacer con el demonio de Maxwell.

Con una heroica protagonista sumida en el desconcierto, sin embargo, el milagro no parece llegar. Oedipa se encuentra atrapada en el infierno de la aristotélica Ley del medio excluido, que impone rígidas fronteras en la realidad, creando un mundo de elementos discriminados, una multiplicidad que, si bien parece combatir la homogeneidad entrópica, crea unas jerarquías sociales que convierten a unos en poderosos y a otros en marginados. Estudioso del lenguaje, Aristóteles señala en la sección quinta de sus Categorías que una acción no puede ser buena y mala a la vez, ni un color blanco y además negro. Tan sólo la categoría de la sustancia puede admitir cualidades contrarias en sí misma pero ni siquiera ello es susceptible de ocurrir al mismo tiempo. De esta manera, el Estagirita proclama la rigidez de una ley donde el medio no puede existir, norma enraizada en nuestros mismos usos lingüísticos y que se extiende desde el par de opuestos con que surge la Creación—con el divino principio masculino fertilizando las aguas primigenias—hasta el cálculo computacional que ha dado artificial vida a las máquinas. Atrapada en la ley aristotélica, Oedipa rastrea en la noche las inventadas o reales manifestaciones que conducen al Tristero y, cuando llega el amanecer, está suficientemente agotada para dejarse guiar por el narrador hacia una estampa que parece anticipar para los lectores la revelación o llegada de la energía estancada de V. Hasta ese momento del relato un cierto lago italiano denominado di Pietà ha sido mencionado tanto subrepticiamente en The Courier’s Tragedy como en el nivel de la trama principal del libro. Ahora Oedipa llega en su errar, como no, al Embarcadero, ve el símbolo del Tristero en una pared, penetra en las sombras, sube unas desgastadas escaleras y se encuentra con la que parece ser otra manifestación arquetípica: un viejo marino, enfermo y destrozado por el alcohol, que pide a la protagonista que le envíe a través del subversivo correo del Tristero una carta a su mujer, que le abandonó muchos años atrás (86). En esos momentos el narrador se pregunta cuántos secretos guardará el sucio colchón donde duerme el viejo mendigo, un raído utensilio definido “like the memory bank to a computer of the lost” (87). Tras la imagen

tecnológica que cosifica al ser humano, la voz narrativa describe el cuadro que marca el comienzo de la esperanza en el proceso de recuperación de la energía estancada de V. Ante el viejo mendigo, Oedipa

… was overcome all at once by a need to touch him, as if she could not believe in him, or would not remember him, without it. Exhausted, hardly knowing what she was doing, she came the last three steps and sat, took the man in her arms, actually held him, gazing out of her smudged eyes down the stairs, back into the morning. She felt wetness against her breasts and saw that he was crying again. (87)

La imagen es, por supuesto, paródica de la Virgen de la Piedad pero existen también ecos literarios que provienen de una temprana parodia construida por Steinbeck al final de The Grapes of Wrath, cuando Rose of Sharon Joad decide ofrecer su pecho al exhausto y desconocido inmigrante que, como su propia familia, lo ha perdido todo en California. Como su precedente literario, Oedipa comenzará a partir de ahora a prestar atención a esa parte de la sociedad norteamericana forzada hacia la invisibilidad—como el Tristero—por el statu quo: son los rechazados o, como serán denominados en Gravity’s Rainbow, the preterite, los condenados a no salvarse en una sociedad caracterizada por la producción y el consumo compulsivo, retroalimentada como las inteligencias artificiales que están a punto de adquirir vida propia, marcando con ello el final de la humanidad.

El viejo mendigo queda, además, marcado por las conexiones que, a través de la voz narrativa, elabora la protagonista: es también el anciano marinero que cantara Coleridge, sujeto a las experiencias místicas de su delirium tremens que le permiten ser transportado a otros mundos, “because DTs must give access to dt’s spectra beyond the known sun, music made purely of Antarctic loneliness and fright” (89). En el universo pynchoniano el ahora mendigo recupera asimismo la figura del Capitán Godolphin en V., también portador de esa angustia de los hielos antárticos del personaje romántico de Coleridge y del papel de transmisor fallido de los ritos de fertilidad que le atribuyese Eliot. La amalgama de niveles y significados simbólicos se hace progresivamente más densa en las últimas treinta páginas de la novela. La mente de Oedipa es incapaz

de asimilar, como ocurre paralelamente con el lector, toda la información que recibe.

A la búsqueda de la comprensión del Tristero y del mensaje final revelador, la heroína vuelve a San Narciso tras haber andado errante por las calles de San Francisco durante 24 horas—un ciclo natural completo—tras las cuales ha vuelto al mismo sitio del que partió, el edificio donde vive Nefastis (90). Su vuelta a los infiernos de la sociedad narcisista y retroalimentada del consumo y el simulacro, ya en el capítulo sexto y último de la novela, se produce casi paralelamente a su descubrimiento de que todos sus "hombres," en lugar de inspirarla para avanzar en su búsqueda, la han abandonado: su psiquiatra, el Dr Hilarius, se ha vuelto completamente paranoico y cree que un comando secreto israelí está tras su pista para raptarlo y llevarlo a Israel con objeto de que pague por sus crímenes de guerra; Mucho Maas, bajo los efectos del LSD, vive ahora en un trance de unión cósmica; Metzger se ha fugado con una de las ninfas de The Paranoids, y Driblette ha muerto, a la manera eliotiana, ahogado en el mar. A partir de ahora Oedipa se queda emocionalmente sola (118) para intentar escapar de su torre, algo que sólo será posible si es capaz de trascender la ley aristotélica, las estructuras binarias que asaltan su mente más que nunca en este capítulo; laberintos y bibliotecas la atrapan, evocando la figura que sostiene el libro en el cuadro de Varo, en las estructuras binarias de lo que Derrida ya denominaba en aquellos momentos "logocentrismo" (1967). En su lucha contra las estructuras discriminatorias que el lenguaje impone a la mente humana, Oedipa experimenta una segunda, y temporalmente más larga, noche oscura que, una vez más, anticipa para los lectores una posible revelación o acaso la natividad misma:

Waves of nausea, lasting five or ten minutes, would strike her at random, cause her deep misery, then nightmares, menstrual pains. One day she drove into LA, picked a doctor at random from the phone book, went to her, told her she thought she was pregnant. They arranged for tests. Oedipa gave her name as Grace Bortz and didn't show up for her next appointment. (118)

esesperación llega a conducir de noche, borracha y con las luces apagadas por la autopista, pero "angels were watching," comenta el narrador, y nada ocurre a quien puede llevar dentro de sí la energía contenida que la sociedad necesita para

salir del estancamiento entrópico. Por fin, aislada totalmente de todo vínculo con el exterior, tal como corresponde al héroe mítico, Oedipa descubre que San Narciso no tiene fronteras, que se extiende a todo el país y que el legado de Pierce es, en realidad, toda Norteamérica, por la que a su vez se extienden todos los desheredados de la fortuna, representados en el Tristero (123-24), esperando que cambien las tornas, que se produzca el acto apocalíptico que revele un nuevo orden, "the trigger for the unnamable act, the recognition, The Word" (125). Pero ¿puede acaso el razonamiento escapar a la tiranía de la ley aristotélica? Lo que pasa por la mente de la protagonista el día antes de que se produzca la subasta del lote de sellos número 49 de la herencia de Pierce Inverarity, es el reconocimiento de la necesidad de superar los extremos y de aceptar el medio, algo que sin embargo sólo puede evocarse merced a la metáfora que va más allá de la denotación, hacia el reino de la sugerencia y la evocación de contenidos sociales, míticos, históricos, científicos y discursivos:

The waiting above all; if not for another set of possibilities to replace those that had conditioned the land to accept any San Narciso among its most tender flesh without a reflex of a cry, then, at least, at the very least, waiting for a symmetry of choices to break down, to go skew. She had heard all about excluded middles; they were bad shit, to be avoided; and how had it ever happened here, with the chances once so good for diversity? For it was now like walking among matrices of a great digital computer, the zeroes and ones twinned above, hanging like balanced mobiles right and left, ahead, thick, maybe endless. Behind the hieroglyphic streets there would either be a transcendent meaning, or only the earth. (125)

Espíritu de V. o autómata demiurgo, revelación mítica o simulacro tecnológico, ya conscientemente atrapada por la necesidad de descubrir la verdad última metaforizada en la existencia o en la invención del Tristero, Oedipa se dirige a la subasta de los sellos del lote 49 al día siguiente, reuniéndose allí con un Genghis Cohen que, como siempre, tiene la cremallera del pantalón medio bajada—acaso el único y cómico "medio" integrador de toda la novela. Con ello se inicia una escena final caracterizada por una continuada simbología científica, religiosa y textual. Los hombres que se encuentran en la sala de la subasta van vestidos de negro y tienen caras pálidas y crueles según la descripción del narrador. Cohen

informa a Oedipa que el subastador es Loren Passerine, un apellido que evoca a la paloma que representa el espíritu (Watson 1983: 69). Las puertas de la sala se cierran herméticamente, con lo que se establece un sistema cerrado antes de que el subastador comience—cry en este registro específico—la venta de los sellos y la novela concluye, como no, con un párrafo tan premonitorio como incierto: “Passerine spread his arms in a gesture that seemed to belong to the priesthood of some remote culture: perhaps to a descending angel. The auctioneer cleared his throat. Oedipa settled back, to await the crying of lot 49” (126). Al lector no le es dado saber qué ocurrirá en la subasta: ¿existirá el Tristero o será todo la paranoica invención de Oedipa o de Pierce? En combinación con la insistencia sobre lenguas que arden o revelaciones y ángeles que se acumulan a lo largo de toda la novela, los indicios del discurso religioso en esta última página parecen llevarnos a la revelación final: la sugerencia de que Oedipa está asistiendo a su propia concepción del espíritu divino, a una gestación del elegido o nuevo ego que supone la culminación de la heroica aventura jungiana de conocimiento, se ve fortalecida por el número de la subasta y por la descripción de los gestos de Passerine. 49 es el número que anticipa al 50, el día de Pentecostés en el que los apóstoles recibieron la venida del Espíritu Santo en forma de lenguas de fuego, espíritu que les otorgó el don de entender y hablar en todas las lenguas—es decir, de llegar al Logos primigenio. Y 49 es asimismo el número que se obtiene de multiplicar por siete veces la mágica cifra siete, la más repetida del Apocalipsis—o texto de la Revelación—de San Juan con el que la Biblia llega a su fin. En la profecía de San Juan se narra simbólicamente el fin del mundo, que se ve precedido por la rotura del séptimo sello del libro que anuncia la llegada de un nuevo orden. Símbolos de esta segunda llegada del Verbo son el mismo Cordero que lo representa, aquí con siete cuernos y siete ojos, y símbolo del hijo en la tetrarquía divina estudiada por Jung; la mujer encinta vestida con el sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza, representación del ánima jungiana, Virgen y energía de V. rastreada por Adams y Stencil y aquí representada por Oedipa; y la Bestia demoníaca, sombra que deberá volver a ser asimilada para conducir al triunfo final del Cordero. Antes de que esto ocurra, el mundo será destruido por una combinación de eventos: la llegada de los cuatro jinetes, la liberación de las siete plagas, la música de los siete ángeles tocando una tras otra las siete trompetas y las acciones de esa Bestia que se engrandece antes de su derrota final. En el capítulo 20, versículos 11-12 del Apocalipsis, tiene lugar el Juicio Final en el que se desarrolla, una vez más, un proceso discursivo que nos recuerda la importancia del elemento metaficcional en la novela pero que nos evoca asimismo la misión de aquel demonio concebido por Maxwell: “and the books were opened: and another

book was opened, which is the book of life: and the dead were judged out of those things which were written in the books, according to their works" (en Thompson, ed. 1964: 286). Para los que pasan la prueba está la Nueva Jerusalén; para los que no lo hacen sólo queda la muerte eterna en el lago de fuego. Atrapados por la ley aristotélica que se impone a todo uso del lenguaje, en el plano mítico-religioso a los lectores no nos es dado asistir a la posible revelación de Oedipa, pues ello supondría ir más allá de las limitadas representaciones de la realidad a que tenemos acceso por medio de los códigos semióticos. Sin embargo, en el plano de la justicia social podemos intuir que, siendo el año 1966, Oedipa representa a la mujer nueva que, alejada ya de su rol de joven ama de casa republicana contribuirá a la sociedad más justa que la contracultura y los primeros momentos del postmodernismo demandaban por entonces, demanda de justicia para los marginados a la que poco después de la publicación de su segunda novela se volvería a sumar Thomas Pynchon, con su propia voz, en un artículo publicado en el New York Times, "A Journey into the Mind of Watts," en el que se refiere a los incidentes acaecidos en la noche del 7 de mayo de 1966 en Los Ángeles, en el barrio de mayoría afronorteamericana de Watts. Esa noche un joven policía blanco disparó y mató a un joven conductor negro delante de su mujer embarazada sin motivos aparentes, uno de tantos casos de discriminación racial que motivó, como en otras ocasiones, graves altercados callejeros entre los habitantes del barrio y las fuerzas de policía. La voz del novelista acusa en su artículo a la parte blanca de la ciudad por vivir en una irrealidad—en lo que hoy denominamos el simulacro—y por no querer comprender o tan siquiera "ver" la problemática que sufren los habitantes de Watts. De ese pulso entre simulacro y realidad, centro y margen de la sociedad, surge un comentario tan duro como el siguiente en el que se redescubren algunos de los motivos sociales más relevantes de The Crying of Lot 49:

But in the white culture outside, in that creepy world full of precardiac Mustang drivers who scream insults at one another only when the windows are up; of large corporations where Niceguymanship is the standing order regardless of whose executive back one may be endeavoring to stab; of an enormous priest caste of shrinks who counsel moderation and compromise as the answer to all forms of hassle; among so much well-behaved unreality, it is next to impossible to understand how Watts may truly feel about violence. In terms of strict reality, violence may be a means to getting money, for example, no more dishonest than collecting exorbitant carrying charges from a customer on relief, as white

merchants here still do. Far from a sickness, violence may be an attempt to communicate, or to be who you really are. (1966: 82)

Los efectos de la revolución social de los años sesenta en los Estados Unidos los volveremos a ver retrospectivamente en Vineland pero, entretanto, sólo parece quedar al lector pynchoniano del siglo XXI la constatación de que, si cabe, la sociedad del simulacro representada por el sueño mediático californiano ha extendido su poder hasta el punto que, al menos para algunos, The Crying of Lot 49 es una auténtica profecía de la plaga ideológica post-industrial que se habría de expandir al resto del planeta. En una segunda y complementaria versión de la Revelación anunciada en la novela, el acto apocalíptico es también interpretable como el paso al imperio de lo posthumano, a una sociedad donde el cuerpo pierde su importancia y donde todo lo que queda del ser son sus patrones de información, su cadena de ADN que, como en el caso de información computacional, puede ser ya almacenada en contenedores distintos del viejo cuerpo humano. La carne, como sugiere el pynchoniano Gibson en Neuromancer, se deja atrás: lo animado mortal va dando paso a la inanimada pero inmortal información, a la secuencia computacional de unos y ceros que se constituye en una de las más poderosas y preocupantes imágenes del autor invisible.

Afortunadamente, en su interpretación intertextual la energía de la madre tierra, representada en V., que fuera desviada hacia el poder nuclear en la primera novela y quedase atascada en la entropía mediática en esta segunda obra, volverá a reaparecer en Gravity's Rainbow para que los lectores de Pynchon tengamos la oportunidad de plantearnos cómo esta energía vital puede pasar del poder nuclear al mediático para transformarnos en seres homogéneos, en ese estadio en el que la liberadora Oedipa Maas espera una revelación siempre y paradójicamente entorpecida por unos insistentes círculos, repeticiones que, como ocurre en el casi coetáneo relato de García Márquez, Cien años de soledad, nos vuelven a llevar metaficcionalmente al principio de la historia. The Crying of Lot 49 presenta en su comienzo, en su mismo título, las mismas palabras con las que termina la narración del libro, última prueba textual de las dificultades laberínticas que ese Logos, que no se manifiesta en el lenguaje que él mismo habría creado, impone a los seres que se empeñan en encontrar el sentido de la vida.

[1] A las fotografías del tríptico completo puede accederse a través de la página electrónica http://www.turingmachine.org/remedios/expo.html.

Capítulo 4

El ciclo que no retorna: el final de la historia humana y el imperio de la posthumanidad literaria en Gravity's Rainbow

Novela de lectura difícil donde las haya, Gravity's Rainbow (1973) terminó de consagrar la figura de Thomas Pynchon como uno de los grandes "padres" del postmodernismo norteamericano. El libro recibió en 1974 el National Book Award y podría haber recibido además el Pulitzer Prize si no hubiese sido por la negativa del consejo editorial de esta institución que, en contra de la opinión de los jueces, entendió que la novela no podía optar al premio debido principalmente a su fuerte carga pornográfica. Junto con ésta, su carácter enciclopédico y su extremada dificultad fueron responsables de una larga disputa sobre su misma calidad.

Lo grotesco, ya presente en las novelas anteriores, desborda las páginas de esta gran narración pynchoniana, permitiendo que sus detractores insistan no ya solamente en la osadía técnica del libro sino en la pobreza de desarrollo de los personajes debido al abundante uso de la irónica caricatura para describirlos. Y desde luego Gravity's Rainbow no es una "novela de personajes" en el sentido realista clásico del sintagma; la evolución de sus cómicos y aparentemente absurdos personajes no deja de ser un elemento más que el autor emplea para dar mayor énfasis a su parodia de las formas y motivos de la literatura anterior y cualquiera que durante la lectura del libro no esté dispuesto a modificar su perspectiva realista clásica no tendrá fácil llegar al disfrute de la obra ni a la comprensión del análisis que Pynchon desarrolla sobre la Historia, el papel de la literatura creativa y las estructuras de poder y control político-social de la civilización contemporánea.

Como ya ocurriese en sus dos novelas anteriores, diversos niveles metafóricos se entrecruzan a lo largo de las páginas del libro para ir tejiendo la red de

comentario de una realidad que ahora se ofrece como más compleja aún que esa realidad moderna para cuyo análisis Eliot demandaba dificultad al poeta. En las últimas décadas del siglo XX, el creador contemporáneo debe ser capaz de evaluar minuciosamente el proceso cultural y político que ha llevado al colapso final del humanismo y al nacimiento de la sociedad tecnológica donde la carne está siendo sistemáticamente sustituida por la electricidad y la sangre por la información. Si la carne ya no es un elemento válido para la definición de la estabilidad del sujeto humano, ¿tiene verdaderamente sentido esperar que el ciclo tradicional de la vida continúe? ¿Qué significa, en todo caso, la "vida" para la nueva sociedad de la información? En 1973 Pynchon anticipa literariamente en varios años las nuevas fuentes de la ansiedad del ser de finales del segundo milenio: un sujeto de conocimiento inestable, que se interpreta ahora como un conjunto de patrones o códigos de información; una realidad que se trasforma en insustancial, en un juego comunicativo en el que el riesgo y la destrucción total son factores omnipresentes; y una impotencia generalizada ante estructuras de poder que no pueden definirse con claridad pero cuyos efectos se aprecian en la proliferación de las guerras, el consumismo compulsivo y la ausencia de nuevos valores que vengan a sustituir a los anteriores.

En su análisis de la sociedad de postguerra, Gravity's Rainbow se convierte en una enciclopedia literaria sobre una gran cantidad de temas, de entre los que merecen destacarse los siguientes: la Historia, el inconsciente individual freudiano, el inconsciente colectivo jungiano, el modernismo y su exaltación del círculo mítico del eterno retorno, la cultura "basura" norteamericana, la superación del behaviorismo y de la mecánica clásica por la nueva ciencia del siglo XX, la creación del cyborg, el papel de las corporaciones internacionales en la política contemporánea y la disolución tanto del sujeto estable de conocimiento como de las formas literarias tradicionales en la nueva sociedad de la información. Dicha revisión de conocimientos, compleja por su misma amplitud, lleva a un final que, una vez más, podemos interpretar como aparentemente abierto o como metaficcionalmente cerrado, donde la comicidad se mezcla con la ansiedad generada por el poder nuclear. Las construcciones categóricas del tipo either/or vuelven a ser puestas en entredicho para dar paso a la sugerencia de que la vida—lo que quiera que este término pueda ya significar—demanda posturas no categóricas que incluyan, a la vez, a los contrarios. Pero todo ello no puede más que ser sugerido por medio de un artefacto, la novela, que no sabe escapar de la categorización implícita en la herramienta de representación que utiliza, el lenguaje. La utilización del código lingüístico implica un necesario proceso de selección entre los elementos que constituyen el

corpus de la lengua que se está usando; no en vano Aristóteles se percató ya de dicho proceso en el momento de formular sus categorías. La lengua define, precisa y rompe la supuesta totalidad primigenia de la vida y transforma ésta en el mundo de la multiplicidad y de las definiciones, creando un aparente orden donde el magma original se divide y subdivide en casi infinitos sistemas, en nombres que, de esta manera, dan origen a la realidad de lo múltiple.

Sin embargo, cuando la ciencia contemporánea se rebela contra esta interpretación científica clásica del mundo de las múltiples apariencias, éste comienza a caer hecho pedazos y resucita el ansia de unidad universal: Todo es Uno, “the Old One,” como Einstein llamaba irónicamente a la noción del Dios creador. Cuando esta energía única, personificada en Venus o la Virgen o V., empieza a ser manipulada por el ser humano, éste descubre que su propia individualidad es un espejismo físico pero también comienza a darse cuenta, a la vez, del peligro implícito en las manipulaciones de la energía.

El mundo de las apariencias en tres dimensiones en el que vivimos los humanos se resquebraja ante teorías actuales que sugieren que el Universo está estructurado al menos en diez dimensiones; ello significa que existirían siete dimensiones que no podemos apreciar debido a nuestra rústica codificación… ¿Qué queda entonces de aquella autocomplaciente concepción humanista del Hombre? ¿Qué queda de la literatura realista empeñada en retratar un sujeto estable de conocimiento que lucha por triunfar en una sociedad materialista? Queda mucho, se mantienen muchas estructuras ideológicas enraizadas en el patriarcado, instrumentos de control que mantienen operativa una sociedad de consumo compulsivo, de realidades inexistentes, simulacros, copias de copias que nunca tuvieron un original en el plano real. McLuhan, Wiener, Eliot, Rilke, Carroll, Borges y muchos otros nombres que quisieron descubrir lo que se oculta más allá del mundo de las apariencias del universo newtoniano tienen cabida en Gravity’s Rainbow, un aparente caos literario en el que existe un orden oculto, siendo una de sus principales premisas que orden y caos son lo mismo, que el principio organizador tradicionalmente masculino que debe imponerse a la energía magmática femenina no es más que esta misma, unidos ambos elementos en una imagen simbólica obtenida de la fusión del viejo mito con la nueva ciencia, la imagen del arcoiris de la gravedad.

La tercera novela de Pynchon retoma el capítulo histórico que su autor dejó en V., con la paradójica muerte de Lady V., disfrazada de Bad Priest, en el bombardeo de la aviación italiana en la Malta de 1943. En Gravity’s Rainbow la

historia se desarrolla en 1944 y 1945, cuando los alemanes han logrado diseñar dos tipos de cohetes con los que se abrirán las puertas al uso del armamento balístico y del perfeccionamiento de la energía atómica con fines bélicos, hechos de gran trascendencia durante la etapa de la denominada Guerra Fría entre los aliados capitalistas de Occidente y los países del Este. La búsqueda de la energía perdida de V. vuelve así a asociarse con el desasosiego motivado por aquellos misteriosos rayos, ejemplificados en el radio, de cuya existencia tuvo Henry Adams conocimiento en su visita a la Exposición de París, y con la profética implicación de que la fuerza mecánica habría de dar paso a la eléctrica y ésta, a su vez, a la radioactiva. Mujer y fuente energética, por consiguiente, vuelven a estar relacionadas en la tercera novela de Pynchon, una obra de casi ochocientas páginas cuya complejidad ha sido objeto de numerosos trabajos críticos. Esta complejidad, en mi caso, me obliga a concentrar el estudio de la novela especialmente en la importancia del mito y en su replanteamiento a partir de los esquemas de la antropología modernista. Este aspecto entiendo que está íntimamente relacionado con otros tres: la pornografía y el sexo, la política y la metaficción. Aunque trataré éstos de manera más somera, me permitirán ahondar tanto en la naturaleza innovadora de la obra como en el carácter, una vez más, casi profético de su autor.

La opera magna de Pynchon está saturada de motivos y de técnicas ya antes empleadas por el novelista pero nunca de manera tan continuada e hiperbólica. Lo grotesco, esa estrategia técnica que consiste en alterar la relación convencional entre un estilo cómico e hiperbólico y unos temas aparentemente “serios,” campa a sus anchas virtualmente desde el principio hasta el final del libro y ello lo hace especialmente para ofrecernos una visión renovada y crítica de ideologías pasadas, del modernismo y de las políticas que hicieron posible el capitalismo, las dos guerras mundiales y la Guerra Fría del terror atómico. Hablar de modernismo exige otra vez necesariamente hablar de su interés por el símbolo del círculo que representa la continuidad de la vida, símbolo que, como ya he mencionado con anterioridad, fue especialmente potenciado por los nuevos estudios antropológicos desarrollados por James Frazer en su inmensa obra The Golden Bough, que vería su continuación en otros trabajos muy influyentes para los creadores literarios tanto del nuevo movimiento de comienzos del siglo XX como de las décadas posteriores, estudios tales como From Ritual to Romance (1920), de Jessie Weston—una de las grandes fuentes antropológicas de The Waste Land—, Lo sagrado y lo profano (1957) y El mito del eterno retorno (1951) de Mircea Eliade, y el que habría de ser uno de los textos favoritos de la crítica mítica en las últimas décadas del siglo XX, The Hero with a Thousand

Faces (1949, 1968), de Joseph Campbell. Todos estos estudios se complementan, en el terreno del psicoanálisis, con las también ya mencionadas teorías de Carl G. Jung, para llevar a cabo la construcción de una narrativa maestra del mito (Manganaro 1992), narrativa que no comenzaría a ser desconstruida hasta el período postmodernista y ello gracias a autores como Thomas Pynchon que, paralelamente a la crítica de la metafísica efectuada por Jacques Derrida, se centraron en la imposibilidad de la trascendencia y en el carácter inestable del sujeto de conocimiento para socavar el poder de las aspiraciones míticas del ser humano occidental. Aunque la crítica ya comenzó en las novelas anteriores, Gravity's Rainbow es, sin duda, el intento más sostenido hasta el momento de parodia—a mi juicio nostálgica—de esas aspiraciones míticas tal como las concibiesen los modernistas. Parece necesario por ello clarificar aún más las nociones ya presentadas en capítulos anteriores sobre la interpretación que los autores arriba mencionados dan al mito y el porqué del triunfo cultural de este tipo de pensamiento a lo largo de varias décadas del siglo XX.

Carl Jung ya advertía en su obra de los tempranos años treinta que, cuando se produce una crisis ideológica que supone la pérdida de la protección emocional del individuo o de la sociedad y de sus símbolos, sólo se puede salir de ella por medio de la adquisición de nuevos valores que comportan la asimilación de nuevos símbolos. En su caso, Jung percibía preocupado cómo los símbolos de la Alemania nazi, con su cruz gamada que sugiere el movimiento circular, estaban reproduciendo viejos motivos ancestrales para llenar el vacío espiritual generado por la pérdida de la fe en el Dios de los cristianos. Paradójicamente, los nazis se verían atraídos por la noción jungiana del "inconsciente colectivo" para afirmar las peculiaridades de una raza aria supuestamente superior. Pero mientras los nazis elaboraban su propio discurso mítico, basado en el predominio de una raza sobre otras, los pensadores anglosajones asociados a la cultura modernista buscaban la salida a su angustia vital en la autoafirmación del poeta como salvador de la raza (Pound, Eliot), en la introspección de conexiones jungianas que, por medio del camino interior (inner gaze), llevaría al sujeto a la integración de los diferentes arquetipos de la personalidad, y en las creencias en la naturaleza mítica o circular de la vida, creencias donde se combinarían las ideas de Jung sobre el carácter integrador del ciclo o mandala con las nociones antropológicas defendidas por Frazer sobre la interpretación del carácter circular de la vida entre los pueblos primitivos. Si durante el invierno una pequeña vida permanece latente bajo el manto de nieve, en primavera se produce el renacer del ciclo anual que, en visión retrospectiva, permitiría concluir al ser humano que no existe la muerte total y absoluta de la naturaleza ¿No cabría esperar una suerte

similar para el individuo? La creencia en la historicidad, en la sucesión de un hecho tras otro, de una vida tras otra, comienza otra vez a abandonarse en el período modernista en beneficio de la vuelta a un modo de pensar mítico, o tal es el planteamiento básico que desarrolla Mircea Eliade en su influyente obra El mito del eterno retorno: la ideología histórica, fundamentada en el devenir de los acontecimientos, da paso de nuevo, en el espíritu modernista, a un pensamiento mítico caracterizado por un deseo de vuelta a los orígenes, a otro comienzo de ciclo o Edad Dorada que los artistas de la época se empeñan en resucitar. Sin embargo, la línea del tiempo histórico que los modernistas desean reemplazar por la creencia en un eterno retorno—en imitación de las culturas primitivas—se irá convirtiendo progresivamente en una mezcla de ambas ideologías, la histórica y la mítica, simbolizada en la espiral o en el laberinto para aquellos escritores que, como Jorge Luis Borges, han sido calificados como "modernistas tardíos."

Línea, círculo, espiral o laberinto, estos símbolos culturales de la primera mitad del siglo XX no hacen sino poner en evidencia, para autores como Thomas Pynchon, el carácter discursivo del ser humano, el afán de éste por re-presentar el sentido de la vida en unas formas claramente ligadas a las ideologías políticas que han hecho discurrir el siglo XX por los derroteros de las guerras, el consumismo y la miseria. No ha de sorprendernos, por consiguiente, que la enciclopédica Gravity's Rainbow esté saturada con información histórica verificable, con mitos y círculos, con razas "primitivas" y con una asociación discursiva entre el mito y la ciencia contemporánea manifiesta en su mismo título, en un arcoiris de la gravedad donde el sexo y la trayectoria del cohete bélico son dos maneras de simbolizar un mismo acto que puede suponer la vida y la muerte a la vez. Por otro lado, la novela, como ya ocurriese con la aventura de Oedipa, encierra asimismo la estructura del camino del héroe monomítico que desarrollase Joseph Campbell, un aspecto que se combina, otra vez, con la parodia de las novelas de espionaje. Presente, pasado y futuro literario se engarzan así en una parodia inter- e intratextual que desea romper sus límites de papel para sugerir la necesidad de un cambio en nuestra concepción de la vida, del ser y de la política. Algunos ejemplos nos servirán para clarificar el uso y la parodia del mito en tan compleja obra.

La novela se divide en cuatro partes, cifra mágica que podría hacernos pensar en

el número de arquetipos que el individuo ha de asimilar en la búsqueda jungiana del conocimiento. Pero esta división queda ya sujeta a la parodia pynchoniana. La primera parte del libro coincidiría parcialmente con lo que en su estructura mítica Campbell denomina la llamada a la aventura y la puesta en camino del héroe. Titulada "Beyond the Zero," esta primera parte de la novela inaugura en su mismo nombre la importancia simbólica que habrá de adquirir la letra "z" a lo largo de toda la narrativa pynchoniana. Por su parte, el cero marca en la brújula el norte absoluto, la desolación de los hielos y, como los lectores descubren más adelante, el lugar hacia el que el comandante nazi Weissmann—nuestro viejo conocido de V.—ordena apuntar un prototipo especial de V-2, el 00000, cuyo rastro siguen literalmente todos los espías de los países aliados que han ido ocupado Alemania en los últimos meses de la guerra. Zero parece indicar la nada, la ausencia de vida, es la última letra del abecedario y volverá a aparecer en el vocablo zone, el área de poder magnificado, en términos campbellianos, donde transcurrirá buena parte de la aventura del protagonista principal, el teniente Tyrone Slothrop (efectivamente, T. S.); lo que puede haber "beyond the zero" es precisamente lo que se describe en esta primera parte del libro: las experiencias sobrenaturales favorecidas por una colección de videntes y seres con poderes psíquicos especiales que los aliados mantienen en una residencia llamada "The White Visitation," una nueva uve que, sin embargo, viene precedida por el blanco que también caracteriza a Weissmann. El blanco es, no se nos olvide, el Uno de los colores, el color que aglutina a todos los demás: cuando se rompe en todos los colores del espectro debido al efecto óptico formado por la regeneradora lluvia, el blanco se transforma en el mundo de la multiplicidad, en el arcoiris. Y si el mundo se creó, en términos míticos, por la trasformación de la primera pareja—orden y caos, masculino y femenino—en multiplicidad, esta primera parte de la novela abunda en parejas, especialmente en todas las que tiene el protagonista Slothrop: este Don Juan norteamericano destacado en el Londres de los últimos meses de la Segunda Guerra Mundial tiene la curiosa habilidad de conquistar a mujeres en los sitios donde, en un breve intervalo de tiempo, van a caer las bombas volantes alemanas, las V-2 (1975: 85). Amor y muerte, como ya pasara en "The Small Rain," vuelven a quedar románticamente conectados: ¿existirá entre ellos algún vínculo desconocido, más allá del cero? Si el genial Francisco de Quevedo cantó en un bello soneto a un amor eterno que perdura más allá de la muerte, el postmoderno Thomas Pynchon se empeña en atraparnos, a lo largo de esta primera parte, en una realidad que también va más allá de lo perceptible: fantasías, sueños, drogas, cuentos infantiles y espiritismo se mezclan en una narrativa cargada de una fuerte simbología sexual donde, junto con el carácter donjuanesco del

protagonista, aparecen una serie de parejas que, como las de Eliot en su gran poema, son estériles, están descontentas, no pueden llevarnos al comienzo de un nuevo ciclo vital y, cuando son capaces de concebir nueva vida, lo hacen para dejársela arrancar por las zarpas de un poder entrópico que utiliza a las jóvenes como meros juguetes de placer sexual hasta que las disuelve. Si, por consiguiente, el ciclo mítico de la vida está detenido, se hace necesaria la intervención del héroe al menos para que éste pueda averiguar el porqué de la extraña relación entre sus conquistas amorosas y la caída de los cohetes alemanes. Unas supuestas vacaciones en un casino francés ya liberado por los aliados hacen que Slothrop tenga que poner en marcha su ingenio como espía ya en la segunda parte de la novela, "Um Perm' au Casino Hermann Goering."

En esta segunda parte el protagonista comenzará a tener la sensación de que está siendo espiado, de que existe una conspiración contra él que permitirá a Thomas Pynchon trazar el vínculo existente entre la paranoia y el sustrato puritano heredado por Slothrop: select y preterite, They y us son términos recíprocamente excluyentes que marcarán la división política del mundo a la vez que ofrecen un irónico comentario sobre la falta de límites claros entre lo económico y lo religioso para el puritano anglosajón, ahora invisible aspirante a controlador de todo el planeta. Y no se equivocará el protagonista en su sensación paranoica: está siendo espiado por el equivalente de Weissmann en el bando aliado, el pavloviano Pointsman, quien, haciendo honor a su nombre, cree todavía en la validez de un universo newtoniano donde impera la Ley aristotélica del medio excluido: el estímulo produce una reacción y la conexión de los amoríos de Slothrop con la trayectoria de las bombas V-2 podría muy bien estar en el hecho de que el padre del protagonista—dragón psíquico del héroe campbelliano—vendió literalmente a su hijo para que fuese objeto del experimento de otro científico behaviorista que deseaba investigar las reacciones de un ser humano al nuevo plástico Imipolex G, sustancia que posteriormente se utilizaría en el recubrimiento del cohete germano. Ciencia, mito e imaginación creativa se combinan de esta manera en la narrativa pynchoniana para metaforizar el agónico camino existencial de un héroe moderno cuyo destino está ya supeditado a su conexión y dependencia de las máquinas y el plástico, "instrumentos" éstos que acaban imponiéndose a su creador y convirtiéndolo en un cyborg donde los límites entre lo animado y lo artificial son absolutamente inciertos.

La maldad de las máquinas y de lo inanimado frente a la benevolencia de los humanos no es, sin embargo, una de las tesis que implique claramente la lectura

de la novela. Por el contrario, los límites entre aparentes opuestos siguen sin estar claros, alternativas y contradicciones aparecen por doquier obligando al lector a permanecer atento en todo momento. Durante su estancia en el casino francés, el paródico héroe del monomito será expuesto a una simulada aventura en la que rescatará a la damisela Katje de los tentáculos de un pulpo gigante (186-89). Siguiendo la tradición del caballero que busca el Santo Grial, Slothrop será privado de todas sus pertenencias (201), incluyendo las ropas de típico turista norteamericano con las que se vistió al llegar a esta parte de la Francia liberada, hecho que le supondrá la necesidad de ir disfrazándose una y otra vez a lo largo de toda la novela, en la búsqueda de lo que es ahora el verdadero Grial; tras escapar del casino y llegar a Zurich, establece contacto con un ruso dispuesto a orientarle en su objetivo:

“First thing you have to understand is the way everything here is specialized. If it’s watches, you go to one café. If it’s women, you go to another. Furs are subdivided into Sable, Ermine, Mink, and Others. Same with dope: Stimulants, Depressants, Psychomimetics… What is it you’re after?”

“Uh, information?” […]

A tragic sigh. “Information. What’s wrong with dope and women? Is it any wonder the world’s gone insane, with information come to be the only real medium of exchange?” (1975: 258)

Por supuesto, Pynchon hace aquí suyas, una vez más, las profecías de Marshall McLuhan a la vez que, como ocurriera en la aventura de Oedipa, nos hace un guiño a los lectores para que entendamos que nuestra posición ante su compleja novela viene a ser similar a la de Slothrop: todos vamos en busca de una información que se resiste a aparecer de manera ordenada y coherente o siguiendo los viejos patrones de la literatura realista. A ello podemos añadir comentarios del narrador tales como “The story here tonight is a typical WWII romantic intrigue” (247), el hecho de que el protagonista se presente a sí mismo como Errol Flynn (248) o la circunstancia de que un ficticio comando de soldados africanos, inventado en una película por el servicio de inteligencia de los aliados para despistar a los alemanes, resulte existir realmente (276). En esta

realidad cada vez más absorbida por las fuerzas del simulacro, el paródico héroe del monomito ha sido ya forzado, por medio de drogas, a manifestar sus fantasías sobre el temor que le tiene a una arquetípica sombra jungiana representada por unos negros norteamericanos, donde aparece por primera vez el personaje de Malcolm X, cuya presencia le fuerza a sumergirse en las aguas fecales, a navegar literalmente entre las heces de la sociedad norteamericana (62-71). Una vez en la zona, Slothrop tendrá la oportunidad de volver a encararse con el arquetipo de la sombra, personificado aquí en Enzian, el jefe del Schwarzkommando quien, a su vez, es hermano del coronel ruso Tchicherine, empeñado en matarlo: los temores tanto del ario ruso como del puritano norteamericano les llevan, en consecuencia, a rehusar la asimilación del arquetipo de la sombra, representada en la negritud racial, y a buscar la huida o el asesinato como medio para librarse del símbolo de esa fuerza instintiva cuya asimilación Jung situaba al comienzo del proceso de conocimiento de los distintos componentes de la personalidad.

No obstante, es en la presentación del arquetipo del ánima donde probablemente la parodia del héroe monomítico se manifiesta con mayor virulencia. Hemos de recordar, en este sentido, las conexiones que este arquetipo jungiano guarda, en la narrativa pynchoniana precedente, con Lady V., es decir, con esa fuerza ahora en proceso de transformación nuclear que esconde en sí misma la energía de la madre tierra y la capacidad de destruir el planeta, una capacidad que tiene su origen en la carrera balística que comienza precisamente en la Alemania ocupada por los distintos ejércitos aliados en 1945. Katje representa para Slothrop ese arquetipo femenino al menos durante su estancia en el casino y ello a pesar de que es una espía al servicio de Pointsman además de haber sido la Gretel imaginada por Weissmann en su interpretación del lanzamiento del cohete 00000 como si del cuento infantil de Hansel y Gretel se tratase. El carácter ambiguo de la espía y contra-espía responde, por supuesto, a la propia incertidumbre con que Jung condiciona la figura del ánima, ambigüedad que además queda plasmada en la estructura del monomito de Campbell cuando este antropólogo decide adjudicar al arquetipo las funciones tanto de diosa como de tentadora o bruja que se interpone en el camino del héroe. La misma energía latente en V., Bad Priest o Mara, es de carácter ambiguo y su liberación podría suponer tanto el triunfo del bien como la catástrofe nuclear. En medio de lo que podría haber sido un acto de amor, el mismo Slothrop experimenta el conocimiento de la otra cara del ánima:

He lies on top of her, sweating, taking great breaths, watching her face turned ¾ away, not even a profile, but the terrible Face That is No Face, gone too abstract, unreachable: the notch of eye socket, but never the labile eye, only the anonymous curve of cheek, convexity of mouth, a noseless mask of the Other Order of Being, of Katje's being—the lifeless non-face that is the only face of hers he really knows, or will ever remember. (222)

Esta manifestación negativa del ánima tampoco permitirá al protagonista avanzar en su heroica búsqueda saturada de parodia. Las revelaciones epilépticas esperadas por Oedipa en la novela precedente se harán esperar también aquí (269) y, antes de abandonar la segunda parte del libro, el lector tendrá ocasión de adivinar que la incapacidad del ciclo para continuar su movimiento hacia la regeneración de la vida—que señalase Eliot en The Waste Land (Collado 1994)—ha vuelto a ser puesta de manifiesto en los tempranos años cuarenta. Al comienzo de lo que resultará ser un informe muy técnico sobre descubrimientos químicos, el narrador nos desvela que el Imipolex G no es más que un plástico. Sin embargo, la interpretación que nos ofrece de lo que el descubrimiento de la plasticidad supone no deja de ser más que inquietante desde un contexto mítico de la existencia:

[Carothers's] classic study of large molecules spanned the decade of the twenties and brought us directly to nylon, which not only is a delight to the fetishist and a convenience to the armed insurgent, but was also, at the time and well within the System, an announcement of Plasticity's central canon: that chemists were no longer to be at the mercy of Nature. They could decide now what properties they wanted a molecule to have, and then go ahead and build it. (249)

El horror aparece así ante un ciclo natural que es interrumpido por la manipulación de científicos al servicio del Sistema y en cuyas manos se encuentra la posibilidad de liberar la energía de V. para que ésta se manifieste en su aspecto más oscuro. El estudio de este motivo constituye precisamente el objeto de la información que irá acumulando el heroico y disoluto Slothrop en la tercera parte del libro, "In the Zone," siendo ésta la Alemania de 1945 donde

espías y militares de todos los ejércitos aliados se empeñan en conseguir tantos despojos de las V-2 como les sea posible.

La zona de poder magnificado estudiada por Campbell en su libro sobre el monomito simboliza el inconsciente del individuo, lugar donde éste tendrá que doblegar o asimilar las desconocidas fuerzas que le han impedido hasta entonces conocer el significado de su rol en la vida y ser feliz. El héroe monomítico, en esta fase de la aventura, es capaz de superar una serie de pruebas que le llevan, una vez asimilada su instintiva sombra jungiana, a comprender y dominar la energía vital representada en el ánima y a entenderlo todo tras haberse convertido él mismo en el padre, en el dragón sabio al que temía pero también envidiaba desde su niñez. Slothrop, paródico héroe monomítico, no llega finalmente a comprender nada, confirma su imposibilidad de asimilar ninguno de los tres arquetipos jungianos, y termina disolviéndose en el texto, para perplejidad de los lectores.

A poco de llegar a Berlín, tras un heroico pero penoso camino de pruebas, Slothrop cae enfermo y, delirante, "elaborates a fantasy in which Enzian, the African, finds him again—comes to offer him a way out" (360). Sin embargo, esta segunda manifestación de la sombra jungiana en su aventura no pasa de ser, tal vez, más que la fantasía debida al estado febril del protagonista; su contacto con los hereros no es nada fructífero y sólo le sirve para comprender la simbología circular de éstos y su deseo de llevar a cabo el lanzamiento de la bomba volante como símbolo último de la destrucción de su pueblo, una raza definida en diversos momentos de la narrativa por su ansiosa búsqueda de la disolución total, de una entropía freudiana manifestada en el deseo colectivo de morir debido a las circunstancias históricas que sobre ellos impusieron los colonizadores blancos. Casi exterminados por las tropas alemanas a comienzos del siglo XX—como ya se nos narró en V.—el resto del pueblo herero se presenta en Gravity's Rainbow como un reducido colectivo también dividido en dos facciones: la de aquellos que evitan ya la concepción de nuevos niños para que la desaparición de la raza sea total y la de los seguidores de Enzian, constituidos en el Schwarzkommando, que quieren simbolizar su triste destino por medio del lanzamiento de otro cohete que emule el del prototipo 00000 lanzado por Weissmann (314-29). El símbolo de este comando es una doble mandala que representa las cinco posiciones de los interruptores que controlan el lanzamiento de la V-2, posiciones espacialmente dispuestas como Jung había representado simbólicamente la asimilación de los cuatro arquetipos de la tetrarquía divina en un quinto elemento, el individuo pleno o "maestro de los dos

mundos” campbelliano, el consciente y el inconsciente (361).

Tras su supuesto encuentro con Enzian y su experiencia febril en Berlín, Slothrop no ha aprendido nada que le lleve a acercarse al objetivo de su búsqueda. Por el contrario, el sardónico narrador comenta: “when the sun is gone so totally it might as well be for good, Slothrop’s dumb idling heart sez: The Schwarzgerät is no Grail, Ace, that’s not what the G in Imipolex G stands for. And you are no knightly hero. The best you can compare with is Tannhäuser, the Singing Nincompoop” (364). Y, en efecto, el carácter heroico del protagonista se irá desmoronando progresivamente. En estos momentos de la narrativa su disfraz se ha tornado ya en ridículo: imagina ser Rocketman, el héroe de un verídico cómic norteamericano de los años cuarenta, potenciando con ello el carácter paródico de su personaje.

Si en las partes anteriores de la novela Slothrop había sido presentado primero como un Don Juan y luego como una víctima del espionaje de Katje, en esta tercera parte su relación con las representantes del ánima jungiana —personificaciones, además, de la energía simbolizada en V.—vuelve a ser ambigua. Su breve relación con la “bruja buena” Geli reafirma el carácter benévolo y orientador del ánima jungiana (329-33), si bien más adelante descubrimos que Geli es una espía de Tchicherine, a quien informa de la presencia de Slothrop, lo que supondrá para el héroe un interrogatorio por parte del ruso en el que éste le aplica una droga para que hable. Sin embargo, en esta tercera parte del libro las relaciones de Slothrop vendrán básicamente marcadas por sus encuentros con la antigua actriz Margherita (Greta) Erdmann, a quien encuentra cuando los rusos dejan de interrogarle (393) y con la que mantiene una primera experiencia sadomasoquista en la que él es el azotador; dicha experiencia queda conectada por el escritor invisible con el cohete y el sentimiento de muerte absoluta,

… In each case, the change from point to no-point carries a luminosity and enigma at which something in us must leap and sing, or withdraw in fright. Watching the A4 [V-2] pointed at the sky—just before the last firing-switch closes—watching that singular point at the very top of the Rocket, where the fuze is… Do all these points imply, like the Rocket’s, an annihilation? What is that, detonating in the sky above the cathedral? Beneath the edge of the razor, under the rose? (396)

El sexo estéril queda aquí sorprendentemente conectado al cohete destructor, a una detonación sobre la catedral que nos devuelve a la relación establecida en las primeras páginas de la novela—en una fantasía experimentada por el vidente capitán Prentice—así como a la paranoia de la Guerra Fría ("the edge of the razor") y al espionaje que caracteriza este período histórico. Pero se recordará que "under the rose" es, además de un sintagma referido al espionaje, el título de una de las primeras narraciones de Thomas Pynchon, con lo que la conexión de unos temas y motivos aparentemente tan dispares se hace inevitable para los lectores. A estas conexiones hay que unir el hecho de que Greta Erdmann es una famosa artista (pornográfica) del cine alemán anterior a la guerra; pertenece, por consiguiente, al imperio del simulacro, siendo relacionada más adelante con el mismo director que hizo el ficticio documental sobre el Schwarzkommando para el espionaje aliado. En esta parte de la novela, el cine continúa invadiéndolo todo, incluso el nacimiento de Bianca, el último gran amor de Slothrop. Ésta, una adolescente muy joven en 1945, fue concebida en el rodaje de una de las escenas pornográficas del film Alpdrüken, de ahí que incluso el nombre de su propio padre sea incierto. La fuerza creadora del simulacro continuará en la escena siguiente de la novela, cuando averigüemos que Ilse, la hija del ingeniero alemán Pökler, fue también concebida por efecto de la misma película, que despertó suficientemente la pasión ya bastante adormecida del ingeniero por su esposa. Pökler incluso medita el hecho de que los nazis le envíen cada año a una suplantadora para que interprete el papel de su propia hija: "That's how it happened. A film. How else? Isn't that what they made of my child, a film?" En este sentido, no puede tampoco sorprendernos que la relación de Slothrop con Bianca tenga asimismo su reflejo ficcional en los protagonistas de Lolita, del metaficcional Nabokov. Si en la novela del escritor ruso-norteamericano la joven ninfa es el objeto del deseo del profesor europeo, en Gravity's Rainbow es el teniente estadounidense quien especularmente se enamora de la ninfa europea. El hecho convierte al protagonista, representante del pueblo norteamericano, en un pederasta en unos momentos en que sus disfraces son cada vez más insustanciales. Cuando están en medio del acto sexual, el narrador advierte que el protagonista está experimentando una extraña sensación: "Not that Slothrop is really aware of it now, while it's going on—but later on, it will occur to him that he was—this may sound odd, but he was somehow, actually, well, inside his own cock. If you can imagine such a thing" (470). Tan peculiar sensación no hace sino anticipar especularmente nuestro descubrimiento páginas más tarde de que

Gottfried, revestido en un traje de Imipolex G, será encerrado en el prototipo 00000 que Weissmann dispara hacia el Norte polar: será, por consiguiente, el ser humano encerrado en el símbolo fálico que representa la carencia de límites claros entre la vida y la muerte, que reinstala de nuevo el concepto del sexo como una pequeña muerte, concepto aquí impresionantemente magnificado.

Tras su contacto sexual, Slothrop abandona precipitadamente a la pequeña Bianca, sin mirar atrás, símbolo premonitorio del uso destructivo y perverso que los Estados Unidos harán de esa energía primigenia representada por la joven alemana. La blancura que caracteriza el mismo nombre de la niña vuelve así a representar el Uno de los colores que, fundiendo la multiplicidad del espectro del arcoiris, nos devuelve al estadio que precede a la vida, al reino entrópico que sólo puede producirnos angustia: "Alone, kneeling on the painted steel, like her mother she knows how horror will come when the afternoon is brightest" (471). Cuando más adelante descubramos que Bianca ha muerto, probablemente debido a los usos que de ella han hecho como objeto sexual, será ya demasiado tarde para un Slothrop arrepentido por no haberla liberado del dominio de su padrastro. De esta manera, podremos explicarnos la profecía nuclear de la última escena de la novela: la ansiedad de control fálico por parte de los norteamericanos, manifiesta en su rapiña de los despojos de Europa, les conducirá a su propia destrucción.

Pero los males que incapacitan la continuidad del ciclo mítico no se concretan tan sólo en la imposibilidad de Slothrop por asimilar su sombra y su ánima. El protagonista tampoco podrá llegar al arquetipo del Padre, del significado último de su búsqueda, porque literalmente se disuelve antes de conseguirlo. La disolución del héroe supone la imposibilidad de continuación del ciclo de la vida, algo que ya había sido anunciado en otro de los capítulos más impactantes de la novela, el dedicado al sueño mítico del físico Friedrich August Kekulé von Stradonitz.

Kekulé es un personaje histórico, como muchos otros que se combinan con aquellos inventados por Pynchon en esta impresionante y compleja obra de metaficción historiográfica. Pero Kekulé es además el químico alemán que hizo posible la invención del plástico, un producto que a su vez dará lugar al Imipolex G que marca la invasión de lo artificial e inanimado en el ya inestable ser de Slothrop. El sueño mítico de Kekulé aparece textualmente envuelto en otro más

de esos procesos de incertidumbre cognoscitiva a los que Pynchon nos tiene acostumbrados desde V. En esta ocasión el episodio se inicia con una combinación de escenas que giran en torno al científico Pökler y a las relaciones de éste con su hija Ilse—o con las réplicas que le envía Weissmann—y con su colega Mondaugen.

Pökler es un personaje perfectamente definido por su carencia de compromiso; es un ser pasivo que obedece las indicaciones de los nazis y coopera con ellos, por consiguiente, en la fabricación de los destructivos cohetes. Atrapado por su pasividad, escucha incluso las casi proféticas palabras de Ilse que sugieren la posibilidad de viajar algún día en el cohete a la Luna (410), profecía que encontrará su antagónico reflejo ideológico cuando Weissmann dispare el prototipo 00000 con Gottfried en él para simbolizar la muerte absoluta. Debido a la carencia de compromiso ético del ingeniero—causa por la que fue abandonado por su esposa Leni—incluso el narrador bromea con el hecho de que este personaje sea parte activa o mero testigo del sueño de Kekulé. “Look at this,” informa a los lectores (¿y a Pökler?), “There is about to be expedited, for Friedrich August Kekulé von Stradonitz, his dream of 1865, the great Dream that revolutionized chemistry and made the IG possible” (410). Quién percibe el sueño o por qué razón son factores que no tienen interés para el narrador, que se extiende en una interpretación de dicho sueño, conecta al químico alemán con el “demonio” de Maxwell y explica la naturaleza de los problemas que asediaban a Kekulé hasta que se produjo el inspirador sueño de la Gran Serpiente que se muerde la cola, el viejo símbolo mítico que representa el ciclo de la vida, un símbolo que el Sistema acabará distorsionando para su propio e irracional provecho:

He knew there were six carbon atoms with a hydrogen attached to each one—but he could not see the shape. Not until the dream: until he was made to see it, so that others might be seduced by its physical beauty, and begin to think of it as a blueprint, a basis for new compounds, new arrangements […] so there would be a German dye industry to become the IG…

Kekulé dreams the Great Serpent holding its own tail in its mouth, the dreaming Serpent that surrounds the World. But the meanness, the cynicism with which this dream is to be used. The Serpent that announces, “The World is a closed thing, cyclical, resonant, eternallyreturning” is to be delivered into a system

whose only aim is to violate the Cycle. Taking and not giving back, demanding that "productivity" and "earnings" keep on increasing with time, the System removing from the rest of the World these vast quantities of energy to keep its own tiny desperate fraction showing a profit: and not only most of humanity—most of the World, animal, vegetable and mineral, is laid waste in the process. The System may or may not understand that it's only buying time. And that time is an artificial resource to begin with, of no value to anyone or anything but the System, which sooner or later must crash to its death, when its addiction to energy has become more than the rest of the world can supply, dragging with it innocent souls all along the chain of life. (412)

La estructuración en un anillo de los átomos del benceno abre el camino de Kekulé hacia la obtención de los termo-plásticos a partir del petróleo, produciéndose la paradoja señalada por Pynchon: el cerrado ciclo de la vida donde la energía no se pierde, sino que solamente se transforma, pasa a ser devorado por las fuerzas entrópicas y tendentes a la disipación del Sistema, manifiesto como un consumismo capitalista donde los símbolos míticos han sido sustituidos por el exclusivo interés en los beneficios. De ahí a la interpretación simbólica del lanzamiento del prototipo 00000 hay sólo un paso; no nos extrañará, cuando éste sea narrado por Thanatz, que en su interior, recubierto en un traje de plástico fabricado con Imipolex G, vaya un hombre joven como representante de una humanidad condenada a la extinción por los propios productos que ella misma concibió. El sueño cumplido por la química moderna de poder manipular las moléculas y crear nuevos productos adquiere así su vertiente más pesimista.

En la simbología mítica de Gravity's Rainbow sólo queda, para frustrar por completo los objetivos del héroe, presentar su propia disolución, un hecho que ya comienza a anunciarse en la tercera parte de la novela: "Slothrop, as noted, at least as early as the Anubis era, has begun to thin, to scatter" (509). La densidad personal, comenta Mondaugen al mismo tiempo, es directamente proporcional al ancho de banda temporal; y el sentido del presente de Slothrop se va estrechando paulatinamente; su propio yo psíquico se va perdiendo disfraz tras disfraz; su caracterización como Rocketman lo sitúa, además, a la cola de lo que tradicionalmente se ha entendido como calidad literaria. Ni siquiera metaficcionalmente es el suyo un papel relevante. Símbolo, entre otras cosas, de la juventud cultural e inexperiencia política de la nación estadounidense,

Slothrop tiene que disolverse como héroe pues no vale para superar unas pruebas que a veces ni siquiera entiende o que, en muchas ocasiones, no son más que simulaciones. El universo cultural mediático y del simulacro, construido en buena manera por los norteamericanos, se vuelve así contra él por medio de la parodia total: como héroe mítico, el joven teniente norteamericano no pasa de ser un personaje de cómic, fragmentado como la misma manera en que se publicaban las aventuras de cómic en los periódicos, y la cuarta y última parte de la novela no viene sino a confirmar la imposibilidad de este héroe de papel de poder cumplir su último objetivo. El título de esta parte del libro, "The Counterforce," parece, en principio, responder al mitema que Joseph Campbell denomina "Rescue from Without" y que acaece cuando el héroe necesita ayuda externa para poder escapar de la zona de poder magnificado donde se ha desarrollado su aventura. En este sentido se entendería la cuarta parte de la novela: Roger Mexico y otros personajes opuestos a las maquinaciones de los conspiradores representados por Pointsman y el comandante Marvin entran en la zona para rescatar al protagonista. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en las narrativas clásicas y realistas, estos amigos del héroe que se enfrentan al Sistema acabarán siendo atraídos y utilizados por éste, tal como sueña o imagina el mismo Mexico (713) y tal como pasó con las fuerzas de la contracultura en medio de la revolución postmodernista. La denuncia pynchoniana del efecto de asimilación de los revolucionarios en la cultura por ellos mismos denunciada sería confirmada años más tarde por críticos marxistas como el conocido Fredric Jameson (1984), pero aquí es además otro de los factores que hay que asociar al fracaso del héroe mítico por conseguir sus objetivos. La parte final de la novela es un cúmulo de fracasos e incertidumbre, con la misión de la Counterforce definida como "Bad Shit" (713), el ruso Tchicherine que finalmente no se venga de su hermano Enzian o este último que acaba perdido con sus seguidores en la zona y sobre los que el lector nunca sabrá si disparan su réplica del prototipo 00000. En medio de semejante ataque a la narrativa tradicional, se nos confirma finalmente la condición de Slothrop como alguien que "has become one plucked albatross. Plucked, hell—stripped. Scattered all over the Zone. It's doubtful if he can ever be 'found' again, in the conventional sense of 'positively identified and detained'" (712). Y así desaparece literalmente el fracasado héroe de su propia aventura, sin conseguir sus objetivos de encontrar el Imipolex G y de averiguar el carácter de su extraña conexión con dicho plástico.

La desaparición textual de este cyborg que ni siquiera se da cuenta de su propia condición como tal ha sido objeto de diversas interpretaciones por parte de la crítica, interpretaciones que no deben entenderse como excluyentes entre sí sino

como un efecto más de la plurivalencia de la amplia simbología empleada por Pynchon en su opera magna. Para Wes Chapman las estructuras del poder operan dentro y a través de la identidad del protagonista, por lo que el último recurso de Slothrop para oponerse a ello es no pasar a ocupar ninguna identidad más (1996: 6). Brian Stonehill revisa las opiniones de otros críticos que han entendido la disolución del teniente norteamericano como metáfora del principio de incertidumbre de Heisenberg (Plater), como símbolo de la incapacidad de la inocencia para hacer frente al poder (Slade) o como resumen del destino histórico del modernismo literario (Mendelson); él mismo desarrolla la tesis de que la disolución del héroe hay que conectarla con la sustitución del papel (fuente de las actividades económicas de la familia Slothrop) por la información electrónica (1994: 6), una teoría que evidentemente establece vínculos de unión con el mismo carácter cibernético del protagonista y con su paso a una condición de héroe del cómic que es previa a su disolución total. Paul Derrick, que analiza con gran percepción los vínculos entre la novela de Pynchon y el gran poema de Eliot, señala la importancia de que Slothrop se convierta finalmente en una imagen del desmembrado Orfeo para, como él, traer la regeneración al mundo natural por medio de la música; destaca asimismo que el protagonista se convierte en un personaje "mítico" dentro de la historia de la Zona y concluye señalando la ambigüedad que constituye uno de los grandes aciertos de la novela: "Pynchon leaves us with the open question as to whether Gravity's Rainbow chronicles an assembly, a reorganization of the fragments we have shored against our ruin—the formation of a new orientation—or simply a final scattering, an acceptance of entropy and death" (1994: 266).

En todo caso, desde el punto de vista de la tradición antropológica modernista el héroe mítico parece haber fracasado como tal. Slothrop es un Osiris cuyo reensamblaje no se manifiesta en el texto (cfr. Campbell 1968: 92-93). Es reflejo de la figura del dios o del rey que tiene que morir para, con sus fragmentos, sembrar la tierra para que fructifique la nueva vida (Frazer 1922); sin embargo, la novela concluye en incertidumbre, con Slothrop y los otros héroes menores del libro detenidos textualmente en su caminar cíclico. Hacia el final de la novela se nos vuelve a asegurar que la mandala que adoran los hereros sigue manifiesta en el movimiento parabólico del cohete ya que la parábola no es más que la mitad de un círculo cuya parte invisible no podemos ver: "It Begins Infinitely Below the Earth and Goes On Infinitely Back Into the Earth it's only the peak that we are allowed to see, the break up through the surface, out of the other silent world, violently (a jet airplane crashing into faster-than-sound, some years later a spaceship crashing into faster-than-light)…" (726). El "other silent

world” ha sido representado en la novela, por supuesto, como lo que hay “beyond the zero,” más allá del mundo de la nada pero también más allá del mundo del uno, de su aparente opuesto: Slothrop abre la puerta a la posibilidad, a un cohete que puede servir para la destrucción o para la conquista de las estrellas, para sustentar la perfidia del Sistema o para llevar a cabo los sueños más románticos del ser humano. La dispersión final del héroe en la Zona vendría así a confirmarlo como símbolo de ese medio excluido por Aristóteles de su (nuestro) pensamiento categórico (Conte 2002: 163-92; Collado 1999a). Es en los medios excluidos de las estructuras categóricas donde se desarrolla la complejidad, dando paso a la creación de nuevos sistemas y de nuevos mensajes, como ya pudimos apreciar en The Crying of Lot 49. En la tercera novela de Pynchon el héroe se desmiembra, como Osiris o como Orfeo pero, en su rechazo de las categorizaciones que esclavizan al ser humano del siglo XX, abre también la posibilidad para la esperanza.

Se observará, sin embargo, que el mundo de la Zona en que se ha movido el héroe antes de su desmembramiento es un lugar devastado por fuerzas ocultas empeñadas en condenarnos a la disolución entrópica y en mantenernos engañados por medio de simulaciones artificiales; el amor no parece tener mucho sitio en él. Su sustitución por la pornografía fue, como ya mencioné al inicio de este capítulo, uno de los factores determinantes del rechazo de algunos críticos que no quisieron o pudieron entender la ironía cultural del escritor. No en vano es el cohete el gran símbolo fálico de la novela y, a la vez, el factor que se pretenderá ensamblar de nuevo—por parte tanto de los hereros como de los distintos poderes militares. Con un héroe humano desmembrado y una máquina recubierta de plástico eréctil en proceso de ensamblaje, Gravity’s Rainbow reinstala el gran tema pynchoniano de la transición de la humanidad a la cibernética y al control tecnológico del planeta: el nuevo ciclo, si por fin lo hubiere, supone que el viejo rey humano muere para dar vida al nuevo ser posthumano y cibernético, representado por un Gottfried recubierto de Imipolex G y pegado a las entrañas del cohete 00000, que adquiere así las connotaciones de falo y útero a la vez en su vuelo hacia el grado cero. Mito y sexo son, por consiguiente, términos desviados de la interpretación regeneradora que les dieron los modernistas; en el análisis del segundo de estos elementos y en su representación como pornografía entramos a continuación.

Ya en una reseña de la novela publicada el 13 de marzo de 1973, Richard Locke descubría para sus lectores una clara fuente bibliográfica que conectaba la homosexualidad y la pulsión escatológica de Gravity’s Rainbow con ese otro

elemento recurrente del libro, la paranoia: en su ensayo “The Mechanism of Paranoia” (1911), Sigmund Freud presentaba un caso clínico donde estos factores entran en una relación directa. El padre del psicoanálisis describía en dicho caso, como característico de la paranoia, la manifestación de ilusiones de persecución que entendía como un mecanismo defensivo. Por medio de estas ilusiones paranoicas el paciente pretendía ocultar la existencia de fantasías homosexuales. En el clímax de la enfermedad y bajo el influjo de visiones de “grandeza indescriptible,” el enfermo acababa convenciéndose de que sobrevenía el fin del mundo (Locke 1973: 2-3). Esta última ilusión establece claras conexiones con el final de una novela caracterizada por fuertes dosis de una pornografía relacionada frecuentemente con la homosexualidad y el sadomasoquismo. Locke rastrea igualmente la importancia de las Duino Elegies de Rainer Maria Rilke en el simbolismo del libro, ya que aquéllas comienzan de una manera que nos conecta inmediatamente con el principio del texto pynchoniano y con uno de sus grandes motivos: “Who, if I screamed, would hear me among the angelic orders […] For Beauty is nothing but the beginning of Terror that we’re still just able to bear, and why we adore it is because it serenely disdains to destroy us” (en Locke 1973: 3). El grito que está más allá o más acá de la palabra, los órdenes angélicos y la conexión entre belleza y terror son elementos de la tradición romántica que, como se recordará, ya jugaron un importante papel en The Crying of Lot 49 y en algunas de las narraciones breves del autor norteamericano; en la tercera novela de Pynchon estos elementos quedan claramente conectados al motivo espacial de “beyond the zero.” Sin embargo, estos factores se interconectan asimismo con la descripción de multitud de relaciones sexuales que no tienen como fin la reproducción, en las que abunda la homosexualidad, el sadomasoquismo y la pederastia, factores que cabría entender, desde un punto de vista míticomodernista, como obstáculos que impiden o no ayudan a la regeneración del ciclo vital. La pornografía en esta novela ha hecho que algunos críticos se replanteen la definición que normalmente damos al término y sugieran su extensión de significado hasta abarcar cualquier proceso de estancamiento o fragmentación analítica. Es interesante destacar, en este sentido, la opinión de Rob Callahan en su artículo electrónico “Institutions, Individuals, and Information’s Technology’s Mediation of the Body”:

In the novel Gravity's Rainbow, Thomas Pynchon uses the term “pornography” to denote modes of representation and reproduction which fragment continuous

experience into discrete, quantifiable, replicable units—modes of representation/reproduction which simulate fluid movement while relying upon discontinuous, static elements. Pynchon's Gravity's Rainbow focuses chiefly upon two varieties of such "pornography": calculus and film. It is clear, though, that Pynchon's definition of "pornography" would apply equally well to digital information processing […] Like a movie, which approximates continuous motion by speedily scrolling through a series of discontinuous static images, and like pornography, which relies upon the dismantling of a (usually female) body, digital technology splinters unified experience into an array of pixels, samples, or bits. (2002: 4)

Tecnología, mito y sexo quedarían, de esta manera, vinculados en una definición que se extendería a la misma interpretación que de la realidad aparente hace el autor invisible.

Como ya he señalado con anterioridad, la descripción por parte de Pynchon de escenas de fuerte contenido erótico y pornográfico—es decir, su utilización de otro registro literario enmarcado en el contexto de la "literatura popular"—le supuso la aversión de parte de la crítica y de los lectores norteamericanos. En términos tradicionales, se puede afirmar que Gravity's Rainbow ofrece un compendio de actitudes escandalosas y de "desviaciones" sexuales que llegan a la brutalidad y el horror, propiciando en sus lectores probables momentos de asco ante lo que están leyendo. Las actividades del trío constituido por el Capitán Blicero—que no es otro que Weissmann disfrazado—, Katje y Gottfried, enzarzados en continuas prácticas "antinaturales," parece un juego de niños si lo comparamos con las páginas probablemente más impactantes de la novela, en las que se retrata la subyugación que Katje mantiene sobre el Brigadier Pudding, el director de The White Visitation. Leer la descripción del acto coprofágico en el que la mujer hace que el viejo militar se coma sus heces es, con seguridad, una actividad no apta para todos los gustos (235-236), sin embargo las implicaciones simbólicas del episodio no deben pasarnos desapercibidas: Pudding, que morirá al poco tiempo por problemas intestinales, es el representante de la generación de militares que combatieron por la supremacía colonial de Occidente en los más remotos lugares del mundo y cuyo efecto más devastador fue la Primera Guerra Mundial. Las acusaciones contra su generación vinieron ya de parte de los artistas modernistas y, como ya hemos visto con anterioridad, Pynchon reconoce pronto los perniciosos efectos que el colonialismo ha tenido para el planeta. No

en vano la frialdad del hombre del norte, el frecuentemente impotente Weissmann, tiene su contrapartida en los masacrados hereros, creyentes en la mandala regeneradora. El prototipo 00000 del primero tratará de ser replicado con el lanzamiento del 00001 de los segundos. Ha llegado el momento de que los viejos imperios coloniales europeos se coman literalmente la mierda del planeta que han estado destruyendo insaciablemente. Katje es consciente de que está representando el papel en un "juego"—ordenado por Pointsman para tener al Brigadier bajo control—en el que Pudding cree a pies juntillas y en el que el general asocia a la joven espía con la cara más negativa de la energética ánima jungiana: "Domina Nocturna… shining mother and last love… your servant Ernest Pudding, reporting as ordered" (232).

Con el círculo mítico de la fertilidad detenido por la homosexualidad latente o evidente de los protagonistas y con una manifestación de la fuerza femenina de V. tan sólo en su vertiente negativa, no podemos obviar tampoco el carácter de gigantismo fálico que envuelve toda la narración, un gigantismo que ha sido objeto de estudios críticos pormenorizados (Chapman 1996) y que ha encontrado su justificación, al menos en parte, en las teorías lacanianas sobre la naturaleza del hombre. Si, como parece claro, el cohete es el objetivo perseguido por buena parte de los protagonistas masculinos del libro, su interpretación como símbolo fálico del poder es más que obvia: unos personajes masculinos a menudo impotentes, homosexuales o pederastas son la exageración intertextual—el gigantismo, si se quiere—de la condición fracasada de esos seres exhaustos, hombres de paja de la poesía de Eliot que no pueden llevar a cabo la regeneración de la civilización que demanda el poeta anglo-norteamericano. El culto al cohete, ambiguo instrumento de vida y muerte, se simboliza consiguientemente con una multitud de metáforas que evidencian su interpretación como falo lacaniano, gran instrumento de control del patriarcado. No en vano el gran cohete tiene su pequeña réplica en la figura de Slothrop. Ambos siguen en Londres trayectorias similares que concluyen con un acto de penetración, sexual en el caso del teniente norteamericano y destructiva en el caso del misil. En los dos casos es el plástico Imipolex G el aterrador elemento de conexión entre ambos, elemento que, como veíamos con anterioridad, está también conectado en el sueño de Kekulé al estancamiento del ciclo vital y a la devastación del planeta por parte de los excesos del sistema capitalista.

Es en el contexto de un cohete como símbolo fálico que es, a la vez, peligrosamente destructivo donde cabe interpretar la novela, de nuevo, como una profecía de la reiniciación de ese ciclo vital que los modernistas percibían como

estancado. Este nuevo ciclo puede convertirse, sin embargo, en destrucción a la vista de la utilización que el sistema está haciendo del cohete. Adorada como el gran tótem divino por nazis y hereros, la bomba volante V-2 sirve así al novelista para reinstalar la conexión entre amor y muerte, entre sexo y destrucción, entre viajes interplanetarios y guerras balísticas, confundiendo a sus lectores en un increíble entramado de conexiones metafóricas que sugieren, además de la complejidad de la vida, el carácter de construcción social que tiene la personalidad humana y su paradójica creación de los mecanismos que pueden significar la total destrucción de la vida en el planeta. Dicha paradoja queda perfectamente reflejada además en el mismo título de la novela, sintagma que simboliza un acto sexual de naturaleza cósmica que bien pudiera significar la desaparición total de la Tierra pero también la esperanza de que las fuerzas reprimidas de V., representadas en la energía creativa y maternal de Gaia (Chapman 1996: 8), se liberen por fin para crear un sistema más armónico y natural que el que tenemos. Esta ambigüedad se decanta a su lado positivo en uno de los párrafos que más iluminan el extraño título de la novela, en un momento en que Slothrop está ya diseminándose por la Zona y perdiendo su esencia y su sustancia—categorías aristotélicas—como joven servidor del sistema norteamericano:

[A]nd now, in the Zone, later in the day he became a crossroad, after a heavy rain he doesn't recall, Slothrop sees a very think rainbow here, a stout rainbow cock, driven down out of pubic clouds into Earth, green wet valleyed Earth, and his chest fills and he stands crying, not a thing in his head, just feeling natural… (626)

Unas páginas más adelante, el narrador nos indica, a través de los pensamientos de Nora Dodson-Truck, cuál es la identidad que esta mujer se adjudica a sí misma gracias a la "visitación" mesiánica que ha recibido: "it has come clear to her that her real identity is, literally, the Force of Gravity, I am Gravity, I am That against which the Rocket must struggle, to which the prehistoric wastes submit and are transmuted to the very substance of History…" (639). La fuerza femenina de Gaia, Venus o la Virgen es, en esta variante, la responsable de la atracción de ese cohete o fuerza masculina constituida en arco de múltiples colores, responsable de la multiplicidad de la vida. Esta combinación perfecta

que supondría la continuidad del ciclo mítico se ve obstaculizada, sin embargo, por la oposición del cohete a ser atraído, un obstáculo que además se encuentra reforzado porque, según relata el narrador, la creencia de Nora la hace objeto de las bromas de algunos de los hombres de The White Visitation. La ambivalencia del acto mítico-sexual de la atracción del cohete por parte de la gravedad planetaria se pone finalmente de manifiesto en el relato del lanzamiento del prototipo 00000 por parte de Weissmann-Blicero, en la penúltima página de la novela. A bordo de la máquina está Gottfried envuelto en el traje de Imipolex G y preparado para el acto de sumisión masoquista y definitiva a las fuerzas entrópicas. La ignición de los motores trasforma la llama de la cola del aparato en varios colores del espectro pero, tras su lucha contra la fuerza de la gravedad, el misil se eleva hasta el punto de Brennschluss, del corte de la ignición que supone que el artefacto vuelva a ser atraído por la gravedad hasta su punto de impacto. En ese momento el narrador nos ha sumergido ya en la mente de Gottfried, donde la simbología del último color, el que aglutina a todos los demás, vuelve a recobrar su negativa importancia:

[W]hat is this death but a whitening, a carrying of whiteness to ultrawhite, what is it but bleaches, detergents, oxidizers, abrasives—Streckefuss he’s been today to the boy’s tormented muscles, but more appropriately is he Blicker, Bleicheröde, Bleacher, Blicero, extending, rarefying the Caucasian pallor to an abolition of pigment, of melanin, of spectrum, of separateness from shade to shade, it is so white that CATCH the dog was a red setter, the last dog’s head, the kind dog come to see him off can’t remember what red meant, the pigeon he chased was slateblue, but they are both white now beside the canal that night the smell of trees oh I didn’t want to lose that night CATCH a wave between houses… (759)

El párrafo responde técnica y simbólicamente a la herencia modernista representada por autores como Eliot, Joyce y Faulkner pero Pynchon extiende esta herencia con la consideración técnica de que el corte de la ignición de la máquina balística supone la desaparición del espectro de colores y la llegada a ese ultrablanco que niega el pluralismo y la diversidad al tiempo que el cohete se precipita en su misión de destrucción. En Gravity’s Rainbow la muerte es blanca y masculina y además tiene fuertes y explícitas connotaciones racistas y sexistas.

Como va comprendiendo Slothrop, primero inducido por las drogas y después leyéndolo en los mensajes escritos en las letrinas de la zona, hereros y mujeres son los desechos del Sistema y son, por ello, las fuerzas que hay que recuperar dentro de éste para que se libere la energía necesaria que nos aparte de la pesadilla percibida por Kekulé. “Pornography,” señala Chapman, “is for Pynchon a means by which the state wields power over its citizens at the micropolitical level. As such, it is also an important factor in the formation of sexual identity, particularly male sexual identity” (1996: 4). La blancura mortal de Weissmann se traslada intratextualmente a otro registro literario: el sádico nazi ya imagina, hacia el comienzo de la novela, las vidas de Gottfried y de Katje en los papeles de Hansel y Gretel, y prevé que el horno donde Hansel-Gottfried se consumirá es el prototipo 00000. Weissmann es así el brujo del cuento, no la bruja, una distinción sexual que se hace aún más importante si consideramos que la bruja que aparece en las páginas de la novela es Geli Tripping y que su mayor acto de brujería consiste en hacer que el ruso Tchicherine olvide sus deseos de venganza contra su hermano, el negro Enzian. Si a ello unimos el hecho de que el protagonista joven y blanco del libro, el teniente Slothrop, se recrea en actos de pederastia y es incapaz de conseguir sus objetivos, es fácil concluir que en nuestra búsqueda de la energía perdida de V. el hombre blanco aparece como un ser malvado o insensible, responsable del estancamiento entrópico de la vida. La pornografía, el sexo y un amor que no termina de fructificar nos llevan así irremisiblemente a la crítica político-social que satura las páginas de Gravity’s Rainbow.

Algunos críticos han concluido, muy acertadamente a mi juicio, que la complejidad de la novela es en sí misma un instrumento del autor para invitarnos a reflexionar sobre el carácter artificial y sesgado de nuestro pensamiento categórico (Conte 2002), en especial los valores del patriarcado. La crítica que el texto desarrolla contra el racismo y el sexismo inherente al hombre blanco creo que ha quedado ya suficientemente demostrada en las páginas anteriores. A la desconstrucción del privilegio del primer elemento en los pares antagónicos blanco/negro y hombre/mujer hay que sumar, se recordará, el par que resulta de la conexión que Pynchon establece entre paranoia y credo puritano, Select/Preterite, un par que nos conecta necesariamente con el incesante motivo de los residuos, la basura y las heces humanas. Este motivo, como tantos otros temas que son ya típicamente pynchonianos tras esta tercera novela, es de interpretación ambigua, hecho que vuelve a incidir en ese continuado aviso a los lectores para que no nos dejemos atrapar por el pensamiento categórico. En relación con la termodinámica, el residuo cabe ser considerado como aquella

parte del sistema que ya no puede utilizarse para el trabajo; sin embargo, en relación con el ciclo de la vida, incluso la basura puede transformarse en abono fertilizante que dé lugar a nueva vida. Los lectores de The Crying of Lot 49 saben que cuando trasladamos la Segunda ley de la termodinámica al campo de la teoría de la comunicación resulta, tal como argumentase Wiener, que la entropía puede ser controlada por medio de un mecanismo de retroalimentación informativa (1954: 26-47). Es decir, que la información puede ser utilizada para conseguir que el sistema no se estanque en un magma donde todos sus elementos han alcanzado la misma temperatura—el simbólico blanco o luminosidad de la novela. La aceptación de la diversidad y de la multiplicidad tiene así también su sentido científico a la hora de evitar el estancamiento. Ello supone que, cuando trasladamos la ecuación al plano de lo social, los elementos que tradicionalmente han sido marginados por el poder central del hombre blanco—la "basura" representada en las mujeres y en las minorías étnicas—se convierten en un factor necesario que hay que rescatar y reinsertar para que el sistema no acabe transformándose en el cero absoluto pronosticado por Weissman. En las páginas finales del libro, este personaje—en su disfraz de Blicero—no puede ser más explícito a la hora de resumir el papel que el hombre blanco ha ejercido en el planeta, por medio del colonialismo, para hacer realidad la pesadilla de Kekulé sobre el estancamiento a que el patriarcado está sometiendo el ciclo de la vida. Los Estados Unidos no pueden salir tampoco muy bien librados. Por un lado, tal como simbolizan las maldades a que espías y militares de diversos países europeos exponen a Slothrop, el país de éste ha sido también un experimento colonizador que impide la llegada de la paz y la justicia al planeta. Pero, por el otro, ha sido precisamente esa violencia patriarcal heredada de los colonizadores la que ha hecho que los Estados Unidos no se hayan transformado en el país de libertad y democracia que insistentemente presenta su propio discurso oficial. Colonizador y colonizado están invadidos por la ideología patriarcal y entrópica. Más allá de la penosa vida en la Tierra, Blicero incluso profetiza que el cohete servirá para expandir el reino de la muerte patriarcal y analítica hacia el espacio exterior:

"In Africa, Asia, Amerindia, Oceania, Europe came and established its order of Analysis and Death. What it could not use, it killed or altered. In time the death-colonies grew strong enough to break away. But the impulse to empire, the mission to propagate death, the structure of it, kept on. Now we are in the last phase. American Death has come to occupy Europe. It has learned empire from

its old metropolis […] Is the cycle over now, and a new one ready to begin? Will our new Edge, our new Deathkingdom, be the Moon? I dream of a great glass sphere, hollow and very high and far away… the colonists have learned to do without air, it's vacuum inside and out… it's understood the men will never return." (722-23)

El sueño de Blicero tiene, por supuesto, confirmación en la realidad del alunizaje de los cosmonautas norteamericanos en 1969; la esfera de cristal de los colonos del satélite puede recordar a los lectores la visión de la destrucción del palacio de cristal que experimenta Prentice al comienzo del libro, continuándose la conexión con la destrucción del cine sobre el que cae el cohete al concluir la novela. Pero la esfera, con sus habitantes, es presentada también como un sistema cerrado, carente de vida, donde ya ni siquiera el aire es necesario; siendo todos sus habitantes hombres, la reproducción se hace imposible, con lo cual científicamente no cabe sino afirmar que los hombres allí reunidos se han convertido en seres inorgánicos, ya que la única diferencia que existe entre los seres orgánicos y los inorgánicos es, en términos generales, la capacidad de aquellos para reproducirse. No se le ocultará al lector pynchoniano que esta base lunar significa además la ausencia de la energía creativa de V., de la madre Gaia, Venus, Mara o Virgen. En otras palabras, el patriarcado—representado en el loco Weissmann-Blicero—va camino de provocar la destrucción total de la vida.

La compleja y abrumadora carga simbólica de la fantasía de Blicero conecta además los intereses del Eje nazi-japonés con la realidad de comienzos de los años setenta, cuando el cohete que ha puesto al hombre en la Luna es básicamente un mecanismo similar al del misil balístico ruso o norteamericano que amenaza con destruir toda la vida del planeta. Los antiguos aliados, tal como refleja la novela, se enfrascaron en la búsqueda de los restos de V-2 y de los ingenieros que las crearon en los últimos meses de la contienda en Europa. Siguiendo la focalización de Roger Mexico, el narrador califica muy pronto en la novela como "Anglo-American Empire" a la naturaleza de algunas de las fuerzas que controlan a los seres humanos (129-36). Poco a poco descubrimos que para el narrador las fuerzas que controlan tanto este imperio como el Eje que se le opone, son las mismas: las grandes corporaciones internacionales que, como Shell, General Electric o la alemana IG Farben, están por encima de las aparentes disputas territoriales que generaron la guerra entre los países de medio planeta (251, 565), convirtiendo la contienda no en una cuestión de

discrepancias nacionalistas sino en un juego de razones simuladas en el que probar su destructiva tecnología (Spencer 2002: 5-7). Extendiendo impresionantemente lo que ocurriese en Catch-22, donde un oficial norteamericano facilitaba a los alemanes el bombardeo de su propia base por razones económicas (Heller 1961), Pynchon eleva la paranoia al nivel de la colectividad humana: la conspiración es contra todo el planeta. Unos pocos, calificados como "They," utilizan al resto de la raza humana como conejillos de indias en el proceso de control de la economía mundial. La Historia, como relato lineal de causas y efectos, pierde aquí también su sentido. Pointsman es igual que Weissmann, no existen diferencias entre ellos, entre lo aparentemente bueno y lo malo, tan sólo discursos ideológicos y simulaciones con las que tratan de convencer a la gente de que se encuentran en el bando correcto. El director de cine alemán Gerhardt von Göll, alias Der Springer, es otro de los personajes ficcionales que mejor representan el servicio a la causa económica por encima de credos políticos (494); él es quien dirige el film pornográfico en el que Greta concibe a Bianca, quien prepara el documental político sobre la existencia de un ficticio Shwartzkommando que luego resulta existir en la realidad de la zona y quien se dedica a todo tipo de actividades para obtener un beneficio económico; no sorprende, por consiguiente, que se embarque con su gente en un barco llamado Anubis donde Bianca encontrará la muerte. El ser creado por el simulacro encuentra en éste su final, noción que debería preocupar a los adoradores de los paraísos artificiales representados por Disney World o por el centro comercial.

Si todo ello ocurre en el plano de la ficción creada por Thomas Pynchon, la correspondencia con los datos históricos no es poca (Spencer 2002: 5-6). De hecho, es bastante conocida la relación que guarda el cohete A4, rebautizado por Hitler como segunda arma de la venganza o V-2 (Vergeltungswaffe zwei), con los primeros prototipos de cohetes desarrollados para el programa espacial norteamericano. La conquista del espacio y los misiles balísticos con capacidad para llevar cargas nucleares son factores que tienen en común la industria alemana de los años treinta y los progresos tecnológicos de cierto número de científicos germanos, a la cabeza de los cuales hay que colocar al conocido ingeniero Wernher von Braun. Sobre él se lee, en la página electrónica que le dedica la NASA, que cuando la primera V-2 explotó en Londres, dijo: "The rocket worked perfectly except for landing on the wrong planet." Su insistencia sobre la utilización del cohete para los viajes interplanetarios en lugar de como un arma de destrucción masiva le valdría, según reza la misma página de la NASA, las iras de la Gestapo y su decisión final de escapar de las garras de los

nazis. Finalmente, tras hacerse con un tren por medio de documentos falsos, von Braun escapó con otros 500 ingenieros y operarios de la base de Peenemunde y se rindió a los norteamericanos. Éstos se hicieron con todo el material tecnológico que pudieron encontrar tanto en Peenemundo como en Nordhausen, la base subterránea que también visita Slothrop en la novela. El material llegó a Nuevo Méjico en agosto de 1945 en trescientos vagones de ferrocarril; unos meses más tarde llegaría el mismo von Braun quien, con otros ingenieros alemanes, comenzó a trabajar en el primer proyecto norteamericano de misiles balísticos, en la base de White Sands. El material capturado en las instalaciones alemanas no incluía, sin embargo, ninguna V-2 completa y preparada para volar, por lo que el ejército encargó a General Electric la construcción del equipamiento necesario para desarrollar el proyecto, confirmándose de esta manera la peculiar asociación entre la paranoia y el discurso histórico que establece Pynchon en su novela.

Publicada en 1973, Gravity’s Rainbow es el claro reflejo de su época y de la desconfianza que la política contemporánea ha generado entre los intelectuales norteamericanos. Una vez desarrollada la primera gran etapa de la revolución cultural postmodernista a partir de los postulados de la contracultura, la Norteamérica de los primeros años setenta asiste ya al renacer de la derecha en la vida pública, de una derecha que se califica a sí misma como “nueva” y que tiene en el político republicano Richard Nixon a uno de sus más importantes bastiones. Mujeres y minorías étnicas están dispuestas a seguir luchando por sus derechos y por la descentralización política y familiar del hombre blanco pero, como señala Roger Mexico refiriéndose a la counterforce, el proceso de asimilación de los descontentos en el orden social es un mecanismo muy poderoso y pronto comienzan a levantarse voces críticas para denunciar lo que la crítica marxista denominó commodification: la revolución postmodernista se había comercializado, un efecto que tuvo lugar en buena manera durante los años setenta y que se confirmó en la década siguiente. El mundo de la igualdad en la multiplicidad que las páginas de la tercera novela de Pynchon parecen demandar está muy lejos de conseguirse. El Sistema, en defensa de sus tradicionales valores imperiales, consigue reconducir las energías revolucionarias hacia la política del consumo capitalista, a la vez que favorece y ejerce presión para envolver al pueblo norteamericano en medio de una realidad simulada donde él es la mano maestra que guía las marionetas; los mecanismos de control que éste utiliza quedan simbolizados en la novela principalmente por el cine y la pornografía. El Sistema consigue que prosigan las discrepancias, las guerras, la injusticia, la utilización masiva de armas que se destruyen y destruyen

todo a su alrededor para que haya que construir otras nuevas, más sofisticadas, más potentes: el ciclo que anteriormente había sido de vida se torna ahora en el gigantesco mecanismo de muerte que profetizó el malvado Blicero.

Como hemos visto, el análisis crítico que Pynchon lleva a cabo en Gravity's Rainbow le lleva a difuminar las fronteras ideológicas existentes entre el Eje y los Aliados: ambos son servidores de la muerte, del cero absoluto, mantenedores de un sistema expuesto a la entropía porque no se quieren reciclar factores valorados como "basura" social, márgenes oprimidos por el auto-centralizado hombre blanco. La sustitución del centro por los ahora márgenes nos llevaría, sin embargo, a una situación similar en poco tiempo. El centro ideológico muestra una irreprimible tendencia al monólogo, a no respetar las opiniones de otros, a la dictadura. La razón de ello, como apuntaba al comienzo de este capítulo, radica probablemente en la envoltura categórica de las lenguas utilizadas primero en la cultura occidental, por parte de los antiguos imperios coloniales, y luego por los países que aquellos colonizaron. En definitiva, para modificar el discurso monológico, auto-afirmativo y dictatorial hay que romper las barreras impuestas por la categorización lingüística, un fenómeno que sólo puede llevarse a efecto manipulando su raíz misma, la lengua. Lo que Pynchon comenzó en sus novelas anteriores a escala más reducida, lo desarrolla hasta niveles impresionantes en Gravity's Rainbow: la metaficción como arma ideológica para subvertir los valores categóricos del patriarcado occidental.

Algunos de los usos metaficcionales más destacados de la novela ya han sido mencionados en páginas anteriores, otros son fácilmente perceptibles por los lectores y han sido señalados por un sector de la crítica de Pynchon; un somero repaso será suficiente para que concluyamos la gran importancia que la metaficción tiene en el planteamiento ideológico del autor invisible:

•La irónica importancia que adquiere la zeta, última letra del abecedario, como símbolo de las fuerzas siniestras del zero y contrapartida a nuestra conocida uve, símbolo de la energía vital. El alfabeto se utiliza, por consiguiente, como instrumento nominalista, un factor que conecta asimismo con el ya frecuente uso pynchoniano de los nombres de los personajes como definidores de sus caracteres. De esta manera, el novelista ironiza sobre la formación cultural (lingüística) de nuestra personalidad: somos producto de los discursos dominantes que nos hacen creer, por medio de la manipulación ideológica, que somos seres libres que vivimos en una sociedad democrática.

•La potenciación de la incertidumbre cognoscitiva en el mismo acto de leer. Ello se manifiesta por medio de diversas técnicas, tales como los cruces entre distintos niveles narrativos (metalepsis), la voz de un narrador principal que oscila entre la omnisciencia y la duda, la pluralidad de narradores secundarios, la mise-en-abyme —siendo la historia de “Byron the Bulb” (647-55) el ejemplo más destacable—y la tendencia a dejar tanto las historias secundarias como la principal sin concluir (ataque a la narratividad occidental).

•El uso paródico de varios registros literarios, que se mezclan y aglutinan, rompiendo la tradicional separación entre la literatura elitista y la popular. Estos registros están asimismo vinculados con la carga política de la novela: la narración de detectives y el mito del héroe, los sueños y delirios de la psique (novela psicológica del modernismo), el cine y la comedia musical (simulacros), el cómic, la literatura pornográfica, los informes técnicos. Este uso de distintos registros incide en el carácter multivalente con que los humanos percibimos la vida, que puede interpretarse—es decir, convertirse en discurso o representación —desde diversos ángulos.

•La fragmentación textual se convierte en metáfora de uno de los grandes temas de la novela, que ya percibíamos en las narrativas anteriores: el paso del ser humano al cyborg; de lo orgánico a lo inorgánico. La transformación física afecta al mismo protagonista, Slothrop, cuya tendencia a lo inanimado se refleja en su mismo nombre (recordemos que sloth es el pecado capital de la pereza), pero también a otros personajes destacados, como Gottfried o el ruso Tchicherine. El cohete finalmente desplaza ya en importancia al humano para transformarse en el logos a cuya posesión aspiran los distintos grupos ideológicos de la novela. El ser humano, nuestro viejo héroe mítico, desaparece y con él se van tanto las aspiraciones humanistas como el último intento, el modernista, por resucitar la importancia del individuo en medio de una realidad cada vez más confusa y compleja.

•Finalmente, cabe pensar que la estrategia metaficcional más poderosa de la novela en su ataque al pensamiento categórico radica en su misma complejidad discursiva, una complejidad que nos conduce de nuevo, como ya ocurriese en The Crying of Lot 49 , a señalar las relaciones existentes entre termodinámica y teoría de la comunicación (Wiener 1954). En el plano ideológico esta complejidad se plasma en la necesidad, por parte de los lectores, de tomar un papel activo que permita generar nuevas y variadas interpretaciones en el acto de lectura; con ello se consigue, al aumentar nuestra capacidad crítica, que el

sistema no se estanque.

El resultado de una búsqueda que comenzó en 1944, a la manera modernista, es una bomba que metalépticamente está a punto de caer en un cine norteamericano a comienzos de los años setenta. En 1944 el capitán Pirate Prentice experimenta la fantasía de otra persona. La primera manifestación del cohete es, entonces, “A screaming… across the sky,” un grito que parece responder a aquel ambiguo crying con que comienza y termina la novela anterior de Thomas Pynchon: lo inarticulado del grito va más allá de la articulación del lenguaje que nos impulsa a dividir la realidad en categorías estancas. En Gravity’s Rainbow la simetría y las bifurcaciones que metaforizase Borges en su obra (144), se tornan en laberintos (264) que Pynchon conecta sabiamente con la incertidumbre (383). Prentice experimenta también al comienzo de la novela “the fall of the crystal palace” ya que, al fin y al cabo, lo que va a ser destruido en la última página del libro es un cine, un espacio especular donde se afirma la representación de las simulaciones en que el Sistema nos envuelve: ¿destruirá el cohete el velo de la realidad que Ellos nos imponen? ¿Se habrá convertido el aterrador invento balístico en instrumento de progreso, poniendo fin a la desolación que Eliot cantó en el año mágico de 1922?

Las páginas finales de la tercera novela de Pynchon son también causa de esperanza y aclaración de motivos ocultos ya existentes en novelas anteriores. En estas páginas el experto cabalístico Steve Edelman explica cómo en la Creación Dios envió una pulsión de energía al vacío existencial. Esta pulsión se fracturó en diez esferas que se correspondían con los números 1 al 10, el Sephiroth. Para volver a Dios el alma debe iniciar el proceso de regresión del 10 al 1, un proceso en el que el cohete esconde también un significado oculto que nos conecta con el año mágico en que, como ya sabemos, Eliot publicó The Waste Land en su formato definitivo, Joyce su Ulysses y Wittgenstein el Tractatus logico-philosophicus:

“Now the Sephiroth fall into a pattern, which is called the Tree of Life. It is also the body of God. Drawn among the ten spheres are 22 paths. Each path corresponds to a letter of the Hebrew alphabet, and also to one of the cards called ‘Major Arcana’ in the Tarot. So although the Rocket countdown appears

to be serial, it actually conceals the Tree of Life, which must be apprehended all at once, together, in parallel.” (753)

El problema básico del reencuentro con Dios en estos términos es que ello representa la pérdida de la individualidad, la muerte del sujeto a cambio de un incierto futuro en esa vuelta al Dios hebreo que fue bíblicamente representado a imagen y semejanza del hombre, adquiriendo las características básicas de la ideología patriarcal para así dar garante religioso a ésta. El discurso político de Pynchon queda así esclavizado por la gran arma que el autor emplea en su lucha contra el sistema: la incertidumbre inherente a la complejidad de su narrativa. Tendrán que pasar muchos años antes de que el escritor decida publicar otro libro; y ello lo hará cuando la derecha republicana ya ha vuelto al poder y lo ha estado ejerciendo sistemáticamente para privar al pueblo de los Estados Unidos de los derechos conquistados en la primera fase del postmodernismo. El análisis pynchoniano en Vineland nos descubre una visión más nostálgica y pesimista de esa California cuyos peligros empezaban a señalarse en la aventura de Oedipa.

La energía de V. ha creado el cohete en su doble vertiente. Por un lado es un elemento de destrucción pero, por otro, es también el instrumento que, en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, permite descubrir los misterios del espacio exterior y la esperanza de un mundo mejor. El uso que de esa poderosa energía hagan los seres humanos depende, sin embargo, de un factor político cuya importancia se hace cada vez más evidente en la obra de Thomas Pynchon.

Capítulo 5

Vuelta al corazón del sueño norteamericano: Vineland y las trazas de V. en la California de la Nueva Derecha

En 1989 el crítico Richard King señalaba en un conocido volumen sobre estudios culturales norteamericanos que, de manera similar a como los años cincuenta habían supuesto el rechazo al cambio ideológico de la década de los treinta, los ochenta tuvieron como objetivo político la aniquilación de los principios sociales de los años sesenta. “The end of political liberalism and cultural experimentation seemed in sight,” escribía King, “[a] kind of counter-revolution waited to usher in a new political and cultural order. The conservative Kulturkampf had been successful” (1989: 366). Pieza clave de ese nuevo credo político y cultural fue, por supuesto, el presidente Ronald Reagan y la particular manera en que algunos de sus más poderosos consejeros entendieron la economía y consecuentemente la política del país: la célebre Reaganomics. El presupuesto básico de esta forma de entender el gobierno de la nación no variaba sustancialmente de las creencias sustentadas décadas antes por algunos de los presidentes republicanos que condujeron el país hacia la Gran Depresión de los años treinta: se trataba de reducir los impuestos de los contribuyentes—lo que supuestamente incentivaría el gasto entre los particulares—a la vez que se reducía el presupuesto de los proyectos públicos esperando que fuese la empresa privada quien decidiese acometer las grandes obras y programas hasta entonces llevados a cabo por la política gubernamental. El resultado de la Reaganomics fue consecuentemente una reactivación de la economía a corto plazo que, sin embargo, fue seguida, como los demócratas habían anticipado, por un progresivo endeudamiento público (con una deuda nacional que se triplicó mientras Reagan se mantuvo en el poder), un inmenso déficit comercial y la adquisición de grandes parcelas de poder económico por parte de capital extranjero, destacando en este sentido la importancia del capital japonés en industrias que tradicionalmente habían sido genuinamente norteamericanas. El país se estaba sumiendo en un pozo económico y pronto precisaría de otra guerra, la del Golfo,

para comenzar a mitigar una crisis económica de fondo a la que no se pondría freno hasta la vuelta de los demócratas al poder, con la Presidencia de Bill Clinton. Entretanto, además, se produjo una separación más evidente entre ricos y pobres, llegándose a un porcentaje altísimo de este último grupo a la vez que se asentaba el poder presidencial (King 1989: 366-73). La falta de valores éticos de todo lo que se interpretaba como postmoderno se sumó en el discurso oficial de la cultura del reaganismo a la nostalgia por los valores de la familia tradicional de tiempos de la colonización y a una vuelta al ámbito doméstico como principio de generación de un nuevo espíritu patriótico, repitiéndose con ello esquemas oficiales ya llevados a la práctica en los años cincuenta. Paradójicamente, en la cuarta novela de Pynchon será el aparato represor del gobierno el que impida que el ex-hippie Zoyd Wheeler pueda disfrutar de una vida familiar en estos términos (Safer 1994: 60-61). Todos estos factores, como mantendré en las páginas que siguen, serán objeto de la crítica de Vineland, una novela que no vio la luz hasta pasados casi diecisiete años de la publicación de Gravity’s Rainbow; incluso la producción literaria del denominado autor invisible había sido casi inexistente, a excepción de la compilación Slow Learner y de la publicación de algunos artículos y reseñas literarias o musicales.

Existe una serie de datos históricos referidos al Presidente Reagan que nos ayudará, sin duda, a comprender mejor algunos aspectos destacables de la cuarta novela del autor invisible. El primer dato es ciertamente peculiar y nos recuerda uno de los motivos más cómicos de The Crying of Lot 49: Ronald Reagan fue un famoso actor de Hollywood, consecuentemente hay que enmarcar su figura en un contexto cultural muy propenso a prescindir de límites claros entre la realidad experimentada y la representación visual, entre lo vivido y lo simulado. Reagan se embarcó pronto, sin embargo, en una carrera política que le llevaría a presidir la Screen Guild de Hollywood, desde cuyo cargo fue uno de los mayores aliados de la HUAC, el comité senatorial que, impulsado por McCarthy, se empeñó en la caza de personas de supuesta ideología comunista en los años cincuenta, un período que, como comentaba más arriba, King interpreta como una reacción a las ideas liberales que imperaron en la década de los treinta entre muchos artistas y pensadores. Es de destacar asimismo que 1966 marca el año en que Ronald Reagan comienza su mandato como Gobernador del Estado de California, precisamente en un momento en que la contracultura y la lucha por los derechos civiles están llegando a su etapa más importante. Como señala el historiador Alan Brinkley, la guerra de Vietnam supuso, entre otras cosas, la radicalización de la actitud de muchos jóvenes universitarios que en los años sesenta comenzaron a formar la que habría de denominarse New Left. Este radicalismo

se centró en un momento dado en temas relacionados con el carácter que debería tener una universidad moderna, destacando el papel del Free Speech Movement que desde el campus de Berkeley intentó a partir de 1964 llevar la actividad política a la vida académica y denunciar el carácter corrupto e inmoral del statu quo estadounidense. Hacia 1968 las revueltas se habían hecho ya frecuentes en las universidades del país, la guerra de Vietnam había sido objeto de gran número de manifestaciones de protesta que incluían la quema de las órdenes de militarización y muchos jóvenes habían decidido desertar para evitar participar en la que ya se consideraba la gran vergüenza bélica de los Estados Unidos de América (Brinkley 1993: 837-39). Asimismo, la contracultura asentaba las raíces de las luchas sociales por una efectiva igualdad para todos, destacando los movimientos feministas y en favor de los derechos civiles. En cierta medida herencia de la generación Beat, el sexo libre, las drogas y el rock'n'roll se imponían como los tres grandes iconos de una nueva generación de jóvenes que no querían reproducir los valores sociopolíticos de sus padres. Recordaremos que es también en 1966 cuando Pynchon publica su segunda novela, The Crying of Lot 49, cuya historia asimismo se sitúa en una California que comienza en aquel momento a ser regida por Reagan y en la que, entre otras muchas cosas, se aprecia la transformación de una típica ama de casa que vota por los republicanos en una inquisitiva drifter que, como su autor, se empeña en descubrir la herencia social de eso que llaman "America." Otro último hecho histórico nos ayudará un poco más a entender las relaciones que la cuarta novela de Pynchon guarda con la historia más reciente de los Estados Unidos. Reagan comenzó su primer mandato como Presidente del país en 1980, siendo reelegido para comenzar un segundo mandato en 1984, precisamente el año en que trascurre la historia principal de Vineland. No sorprende, por todo ello, que la fuerte y clara carga política de la novela sea un elemento ineludible de su análisis. De hecho, como muy claramente percibió James Berger (1995: 4-6), Vineland comienza siendo una parodia del discurso oficial reaganiano sobre los años sesenta: si, como muchos pronto acusaron a Pynchon, en la novela existe una gran dosis de nostalgia por las décadas anteriores, esa nostalgia no es sino un elemento parodiado por el autor. Al comienzo de la historia hallamos al primer protagonista, Zoyd Wheeler, un antiguo músico hippie que ahora, en 1984, debe volver a hacer algo que resulte extravagante para probar que está loco con objeto de que le envíen el cheque gubernamental de subsidio. Nos encontramos así con un personaje cuyas motivaciones parecen, en principio, las de un vago que no quiere trabajar sino vivir del sistema. Para llevar a cabo el evento que le permita percibir el cheque, Zoyd se disfraza de mujer y coge una pequeña sierra mecánica para destruir el mobiliario de un bar de la vecindad,

confiando asimismo en que los medios de comunicación estén en el lugar para dar fe de lo acaecido. Es decir, Pynchon nos induce a pensar que Zoyd es un caradura, respondiendo perfectamente a la manera en que el discurso oficial de Reagan presentaría a un antiguo hippie. Además, la definición sexual de este primer personaje es más que dudosa, como también se argumentó sobre los hippies: Zoyd se disfraza de mujer y evoca a la vez uno de los grandes símbolos de la contracultura y de la resistencia contra la guerra de Vietnam, el pelo largo. De forma similar, como bien atestigua en el terreno alguna obra de Tennessee Williams, en los años cincuenta—en aparente reacción contra la década de los treinta—el discurso oficial centró sus críticas no solamente en los intelectuales de izquierda sino también en los homosexuales, debido a la sexualidad supuestamente estéril de éstos, que no podían traer a la vida a nuevos norteamericanos de pro. Por si fuera poco, la sierra mecánica que Zoyd tiene en sus manos nos trae imágenes de satanismo y asesinatos rituales, como el protagonizado por el tristemente famoso Charles Mason: “the hippie as Satanic mass killer,” en palabras de Berger. Gradualmente, sin embargo, el autor nos irá informando de que el carácter de Zoyd es muy distinto del que podría parecernos por la sola lectura de las primeras páginas de la novela: el protagonista puede ser un cobarde, pero ha tenido que cuidar de su hija Prairie desde el primer momento, trabajando en distintas profesiones y alejándose de su antigua compañera y madre de Prairie, Frenesi Gates. La fuerza que impulsa la destrucción de esta unidad familiar esta vez sí es conocida y claramente denunciada en la narrativa pynchoniana: el poderoso fiscal federal Brock Vond, una uve masculina en esta ocasión que claramente simboliza el despotismo y la represión a que llegan los círculos de poder político en Norteamérica. Poco a poco iremos descubriendo en Vond al maestro de marionetas que dispone de las vidas de sus víctimas a su completo antojo, cercando tanto a Frenesi como a Zoyd y obligando a éste a entrar en el programa de desequilibrados mentales para saber en todo momento dónde se encuentra. El programa en sí, por supuesto, está diseñado para “preservar” la memoria de los años hippies como un período de locura y sinrazón.

Este uso de la parodia sobre el discurso oficial de la Nueva Derecha contra la contracultura no fue advertido en buena parte de las primeros reseñas de la novela, algunos de cuyos autores entendieron la obra como un serio revés en la carrera del escritor y acusaron a Pynchon de no haber sido capaz de estar a la altura de Gravity’s Rainbow (Iannone 1990, Leithauser 1990); incluso críticos muy favorables al novelista del prestigio de Edward Mendelson (1990: 44) y Frank Kermode (1990: 3), señalaron que la novela presentaba cierto grado de

incoherencia y dificultad, términos un tanto sorprendentes si recordamos que se estaban refiriendo a una obra del autor de Gravity's Rainbow, lo que ya presupone una narrativa que se aparta de las convenciones literarias del realismo.

Más adelante, afortunadamente, ensayos más meditados vinieron a confirmar que Thomas Pynchon seguía siendo un maestro de las técnicas narrativas, de la parodia y, en general, de usos metaficcionales que seguían engañando a los lectores precipitados que se afanaban en seguir leyendo sus obras cual si de productos del realismo clásico se tratase (Green, Greiner y McCaffery 1994).

Aunque la cuarta novela de Pynchon mereció el rechazo de algunos críticos por supuestos problemas de dificultad y coherencia, parece que fue la fuerte y clara crítica política del texto la causa encubierta de algunos de los ataques que sufrió esta obra del autor invisible. No cabe olvidar que, junto con la satírica denuncia del período de McCarthy, Vineland efectivamente revisa los años ochenta como una etapa de reacción contra los logros sociales de los sesenta y expone abiertamente los nombres de conocidos políticos como responsables últimos de la opresión policial que vivió la democracia norteamericana en ciertos momentos de las últimas décadas del siglo XX: Nixon, Reagan y George Bush salen muy mal parados en esta ficción pynchoniana que, ahondando en viejos temas y motivos de su autor, se atreve ahora a analizar aspectos de la reciente historia de los Estados Unidos para denunciar las actitudes fascistas de ciertos círculos políticos y policiales. Pero la política no es ajena a la cultura y ambos factores se entrecruzan frecuentemente en las páginas de Vineland para presentar el retrato de una sociedad contemporánea donde otros elementos, especialmente los medios de comunicación de masas, intervienen para descubrir un nuevo período de "congestión" social. La cuarta novela de Pynchon ofrece la posibilidad a sus lectores de analizar cómo ha cambiado la visión del novelista sobre la California que presentó en su obra de 1966; si uno de los factores determinantes del comportamiento de Oedipa Maas comenzaba a ser su incapacidad para deslindar suficientemente los límites entre realidad y simulacro televisivo o cinematográfico, el problema se ha agudizado tremendamente en la California de los años ochenta.

La energía de V., que conectaba la ciencia y el misticismo religioso en las novelas anteriores, sigue sin fluir libremente por las páginas de un libro donde la joven Prairie—reflejando la búsqueda de Stencil—intentará ahora rastrear las huellas que le conduzcan a su madre. Sin embargo, su búsqueda la envolverá ineludiblemente en el laberinto de la sociedad del simulacro y en el juego de

acertijos pynchonianos donde ahora el protagonista masculino, Zoyd, tiene en su apellido la inicial que señala al frío zero, inicial que comparte con el corrupto agente de la DEA Hector Zuñiga, siendo el archivillano Brock Vond el que posee la inicial que coincide con los nombres de Venus y la Virgen. Junto con el estudio de la sociedad del simulacro, otros temas y estrategias tales como la parodia literaria, los contrastes, los dobles, el laberinto de sueños y sombras, la fantasía, la incertidumbre cognoscitiva, el juego del poder y el papel de la familia, constituyen, a mi juicio, los aspectos más destacables del libro para atisbar ese orden inherente al aparente caos narrativo que, una vez más, parece inundar las páginas de un texto pynchoniano. Y a esos elementos me refiero en las páginas que siguen.

Si más arriba destacaba el comienzo de la novela como una astuta burla del discurso oficial que el reaganismo quería asignar a la generación de la contracultura de los años sesenta, este mismo comienzo señala asimismo el que va a ser el elemento más abundante del libro: la vida convertida en simulacro de la realidad. Cuando Zoyd puede finalmente llevar a cabo su acto de supuesta locura, éste consiste en saltar a través de una ventana cerrada ante las cámaras de televisión que, no por casualidad, se encuentran en el bar donde el ex-hippie se dispone a realizar su misión:

Zoyd eyeballed himself in the mirror behind the bar, gave his hair a shake, turned, poised, then screaming ran empty-minded at the window and went crashing through. He knew the instant he hit that something was funny. There was hardly any impact, and it all felt and sounded different, no spring or resonance, no volume, only a sort of fine, dulled splintering. (1990: 11-12)

El peculiar personaje se ha mirado primero en el espejo pero en él no habrá podido confirmar su propia personalidad sino la compostura del disfraz que lleva puesto, quedando su propia realidad oculta, con las implicaciones que la crítica lacaniana podría sacar al episodio. Además, la ventana suena de manera extraña al romperse porque, como Zoyd descubrirá gracias a Zuñiga, esta vez ha sido engañado por el poder del simulacro: para evitar un accidente, han sustituido el cristal convencional por uno simulado, como los que usan en el cine y la televisión. El simulacro se ha materializado en la realidad física de Zoyd para

distorsionarla. Los ecos de Baudrillard podrán volver a ser escuchados a menudo por los lectores a partir de estas primeras páginas. Aunque Pynchon ya señaló en 1966—anticipándose al auge de las ideas del teórico francés—los peligros del simulacro (especialmente en el estado donde Hollywood es el gran icono cultural) y se extendió en ello en Gravity's Rainbow, lo que entonces fueron sugerencias y cruces de fronteras entre realidad vivida y realidad televisiva o cinematográfica, es decir, lo que el autor diagnosticaba como una enfermedad de la sociedad industrializada contemporánea, en Vineland es ya una verdadera epidemia. Los ejemplos de ello abundan y enlistarlos todos supondría probablemente elaborar un texto mayor aún que la propia novela. La televisión y el vídeo parecen haber tomado el control ya del área de incertidumbre epistemológica que antes parecía tener el cine; y la "American way of life" se modifica en consecuencia. Se constata así, por ejemplo, que el centro comercial, con su concentración e imitación de lo que habían sido los antiguos centros de pueblos y ciudades, ha creado una nueva generación de seres que, en imitación de las antiguas películas del Oeste, asaltan ahora las tiendas montados en patines para robar los pequeños artículos que pueden luego revender los traficantes adultos (327-28). La tierra vuelve a ser una mercancía políticamente muy valiosa pero ahora lo es debido a la lucha entre las distintas facciones que quieren controlar la televisión por cable (319). En definitiva, Pynchon se recrea en el satírico retrato de una sociedad donde la realidad ha desaparecido en favor de la simulación. No es ya que las fronteras entre realidad y simulacro se crucen de vez en cuando sino que estamos en el estadio en que las simulaciones lo han inundado y trasformado todo. Los personajes de Vineland se mueven en una realidad alterada por la mediación, en especial, de las series televisivas; elaboran continuamente metáforas con éstas como referentes y llegan en ocasiones a sentir que sus propias responsabilidades han desaparecido porque ahora no son ya sino espectadores de la película de la vida; a tal alteración ha llegado ya Frenesi en los años sesenta, cuando comienza su proceso de traición contra Weed Atman,

Beginning the night she and Rex had publicly hung the snitch jacket on Weed, Frenesi understood that she had taken at least one irreversible step to the side of her life, and that now, as if on some unfamiliar drug, she was walking around next to herself, haunting herself, attending a movie of it all. If the step was irreversible, then she ought to be all right now, safe in a world-next-to-the-world that not many would know how to get to, where she could kick back and watch

the unfolding drama. No problem with talk of “taking out” Weed Atman, as he’d gone turning into a character in a movie, one who as a bonus happened to fuck like a porno star… but even sex was mediated for her now—she did not enter in. (237)

En medio de una lucha entre el discurso oficial contra las drogas y el gusto hippie por la marihuana, la astucia de Pynchon nos lleva a concluir los peligros de la gran droga de nuestro tiempo: una simulación mediática que nos deshumaniza, como es el caso de Frenesi, hasta llegar a convertirnos en inductores del asesinato de un inocente. Si Lady V. se había ido transformando poco a poco en un cyborg cada vez más inhumano, ahora la trasformación no tiene ya por qué dejar secuelas visibles en el físico de una persona.

El poder tremendo de la televisión enloquece a algunos personajes de Vineland hasta límites jocosamente extremos, como es el caso de Hector Zuñiga, que llega a escapar de una clínica de rehabilitación de adictos a la televisión (32-33) y cuyo objetivo último es filmar un documental sobre los años sesenta con Frenesi como protagonista, objetivo para el que cuenta con poderes políticos con los que puede incluso burlar a Vond. Pero que la protagonista femenina, como le ocurriese a Lady V., sucumba a las fuerzas posthumanas o que ello le ocurra también a un represivo policía no es tan preocupante como el hecho de que en las páginas de esta cuarta novela no existe ser humano que pueda escapar al imperio de la simulación mediática. Junto al hecho de que Zoyd y Prairie son pronto descritos como seres tan mediatizados que sólo comen la comida basura que más se publicita o de que el novio de ésta quiera poner en marcha un negocio de simulación de situaciones violentas, se unen tres elementos más que proclaman el imperio del simulacro: los Thanatoids, la comercialización de la espiritualidad representada por la New Age y la propia visión de la realidad que nos ofrece el narrador.

Siguiendo el doble derrotero científico-literario que caracteriza la narrativa de Pynchon, podríamos combinar los motivos eliotianos antes utilizados por nuestro autor, en especial el de los hollow men, con la noción de la entropía y el nuevo añadido de la popularización de las películas de terror donde se prodigan los zombis o living dead: resultado de esta mezcolanza, con la adición además de los efectos de la guerra de Vietnam y unas notas de hinduismo, serían los Thanatoids. Este nuevo término que, para regocijo de los amantes de la cábala

pynchoniana, también termina en “–oid,” viene a ser definido por uno de los propios miembros de esta condición (post-)humana llamado Ortho Bob Dulang, un ex-combatiente de Vietnam, grupo al que pertenecen buena parte de los Thanatoids mencionados en la novela. Ortho comienza a explicar a Takeshi y DL lo que significa ser uno de estos muertos vivientes en los siguientes términos:

“What’s a Thanatoid. OK, it’s actually short for ‘Thanatoid personality.’ ‘Thanatoid’ means ‘like death, only different.’”

“Do you understand this?” Takeshi asked DL.

“Near as I can tell, they all live together, in Thanatoid apartment buildings, or Thanatoid houses in Thanatoid villages. Housing’s modular and pretty underfurnished, they don’t own many stereos, paintings, carpets, furniture, knickknacks, crockery, flatware, none o’ that, ’cause why bother, that about right, OB?” (170)

Tras la intervención de la “ninjette,” el narrador heterodiegético de la novela nos aclara un poco más la condición de estos seres en sus propios términos y es aquí donde podemos percatarnos de que nadie—sea cual sea su estatus ontológico—puede ya escapar del simulacro en la California de los años ochenta: “While waiting for the data necessary to pursue their needs and aims among the still-living Thanatoids spent at least part of every waking hour with an eye on the Tube” (170-71). Los Thanatoids, prosigue el narrador, aprendieron pronto a limitar lo que veían en la televisión a aquellos programas que les evocaban emociones con las que podían avanzar “into the condition of death” pues, en definitiva, el problema de estos seres es un desajuste de su karma, hecho que permitirá a la pareja formada por Takeshi y DL dedicarse al negocio del “reajuste kármico” y finalmente conseguir que los Thanatoids de Vineland vuelvan a recuperar el sueño en el pueblo que habitan cerca del simbólico Shade Creek (324). Junto a los veteranos de Vietnam, el grupo de Thanatoids lo forman el conjunto de seres humanos injustamente tratados o, como es el caso de Atman, incluso asesinados, cuyo espíritu no ha podido aún pasar a otro cuerpo. Este desajuste en el flujo espiritual de los integrantes del peculiar grupo nos permite consiguientemente relacionarlos con el reiterado tema de la congestión

de la energía en la narrativa pynchoniana. Para que la energía y el espíritu vuelvan a fluir se hace necesario un proceso de catarsis que, más específicamente simbolizado en la novela por la guerra de Vietnam, constituye el objetivo finalmente irrealizable de la sociedad norteamericana debido a la propia tiranía a que está sometida por su statu quo. Sólo Takeshi y DL logran un cierto triunfo al final de la novela, éxito que se extiende a su propia relación personal, en tanto que los otros protagonistas de la historia, Frenesi, Zoyd y Prairie, permanecen en una relación de ambigüedad emocional que no da alas al optimismo.

Hablar de desajuste kármico nos lleva necesariamente a la proliferación de creencias orientales que comenzaron a inundar Occidente especialmente a partir de la década de los sesenta, con el espíritu de la generación Beat y la contracultura. Si los Thanatoids necesitan ver casi constantemente la televisión, la espiritualidad oriental, especialmente representada por conceptos del budismo, el taoísmo y su extensión al contexto de las artes marciales, corre igual suerte en la California de los años ochenta, como ejemplifica la peculiar sátira pynchoniana.

El fenómeno de la New Age, compilador y asimilador de este tipo de creencias en la sociedad occidental desde aproximadamente los tempranos años setenta, es fácilmente interpretable a lo largo de las páginas de Vineland con el proceso de asimilación y comercialización de valores que caracteriza al postmodernismo (Jameson 1984). La New Age representó en su día una reacción contra un cristianismo demasiado institucionalizado, y se rodeó de un halo panteísta donde lo religioso y lo científico se entendían como interpretaciones complementarias de la existencia, un factor claramente heredado en la popularización de las teorías del caos en los años ochenta y noventa (Hayles 1991). Amalgama de elementos provenientes en principio de la astrología, el hinduismo, el gnosticismo, el taoísmo o la teosofía, la New Age conectó asimismo con la creencia de que la humanidad estaba por fin entrando en un nuevo ciclo zodiacal de dos mil años, la Era de Acuario, que traería la paz y la armonía al planeta. Estas creencias, como se percatará el lector pynchoniano, no distan mucho de ciertos planteamientos ideológicos que Pynchon ha ido hilvanando a lo largo de su producción narrativa, tales como el viaje más allá del cero que supone la muerte entrópica o la necesidad de los ángeles de la revelación que se encuentra más allá del tiránico Logos occidental. En Vineland, sin embargo, la impresión del antiguo drifter parece ser que las esperanzas de la contracultura en una nueva era de armonía han sido ya transformadas por el sistema en otro producto de

consumo; ya no caben ni siquiera las dudas que asaltaban a Oedipa sobre la posibilidad de reactivar ese sistema congestionado llamado “America.” Productos populares claramente enraizados en la tendencia liberadora de la New Age fueron obras como el musical Hair o la célebre serie de televisión Star Trek, frecuentemente mencionada en la novela, pero poco queda ya en ella de las esperanzas en la llegada de la Era de Acuario: tan sólo eso, referencias a los programas de televisión que en su día intentaron apuntalar las creencias en la armonía universal. Por el contrario, los consumidores de marihuana y amantes del rock’n’roll siguen siendo insistentemente perseguidos por las fuerzas represivas del Estado y la televisión se constituye en el gran controlador social, alejando a la gente de sus problemas reales y vendiéndoles soluciones extraídas del contexto de la New Age, tales como el tarot o la astrología, pseudo-ciencias a las que el consumidor puede ahora tener acceso por medio de la televisión (véase Safer 1994: 47). El cine y la televisión, con la adición del aparato de vídeo, están así al servicio del Estado para controlar a la población. En palabras de Joseph Slade:

What happened to the rocket [in Gravity’s Rainbow] happens [in Vineland] to television: an instrument for change becomes an instrument of the status quo. The inventors of the rocket in Pynchon’s third novel were guided by dreams of escaping gravity, of breaking down national borders, of achieving new knowledge… Similarly, idealistic young Americans were enthusiastic over the power of television to expose political or economic malfeasance... (1994: 70)

El hecho más concluyente del desencanto del poder del vídeo y la televisión para arreglar el mundo lo constituye la traición de Frenesi como cámara del grupo radical 24 fps: el aparente cinema verité del grupo y de sus ideales queda destrozado por la absorción de Frenesi en el sistema del statu quo norteamericano. El carácter simbólico de la protagonista como representante del idealismo de la contracultura que acaba siendo comercializado por el sistema es más que obvio y satura las páginas de la novela. Frenesi es atraída por el poder oficial de Brock Vond, una atracción que se manifiesta además de manera fetichista en su interés—al igual que ocurre a su madre y a su hija—por los hombres de uniforme. Pero en las páginas de Vineland incluso el reiterado motivo pynchoniano del fetichismo está también mediado por el simulacro. Uno

de los mejores ejemplos de ello aparece pronto en la novela cuando Frenesi decide, en un momento dado, encender la televisión por razones existenciales:

Believing that the rays coming out of the TV screen would act as a broom to sweep the room clear of all spirits, Frenesi now popped the Tube on and checked the listings. There was a rerun of the perennial motorcycle-cop favorite "ChiPs" on in a little while. She felt a rising of blood, a premonitory dampness. Let the grim feminist rave, Frenesi knew there were living women, down in the world, who happened, like herself, to be crazy about uniforms on men, entertained fantasies while on the freeway about the Highway Patrol, and even, as she was planning to do now, enjoyed masturbating to Ponch and Jon reruns on the Tube, and so what? (83)

Por si fuera poco, cuando Frenesi está lista para comenzar a masturbarse, llaman a la puerta y resulta ser un policía "in full uniform, hat, service 38, and leather beltwork" (84), un hecho que la protagonista rápidamente interpreta como "the primal Tubefreek miracle."

En un libro donde la historia se concentra en el triunfo de un simulacro que difumina continuamente las fronteras ontológicas, el papel del narrador y las técnicas narrativas que emplea no escapan tampoco al poder de aquel elemento. Como ya ocurriese con las novelas anteriores, en Vineland nos encontramos con la figura de un narrador que frecuentemente trata de establecer conexión con su narratario por medio de alusiones explícitas a este ente que representa textualmente al lector. Y de nuevo la voz narrativa trata de mostrarse como un carácter simpático, cómico y "enrollado," que utiliza abundantemente el estilo indirecto libre para aproximar emocionalmente los lectores a los personajes, cuyas motivaciones son así más claramente comprensibles. La focalización suele delegarse en los personajes más desfavorecidos y marginados por el sistema y vuelve a quedar claro, por medio de esta técnica, que las simpatías del narrador están con los desposeídos y las víctimas del sistema, incluso con Frenesi a pesar de su traición. Pero la simpatía, en la acepción original del término, se manifiesta aún más en el caso del narrador porque a éste también se le adhiere continuamente, en su presentación de los personajes, el velo del simulacro. Su adicción por la televisión es fácilmente apreciable en párrafos como el siguiente:

“OK, OK, only thinkin’ of the boys in uniform.” So was Sasha, though Eddie and she were already four very fast bars into “Them There Eyes.” She unbuttoned a button on her dress, took off her hat and draped her hair like Veronica Lake over one of them there eyes, and once more they got through together with nothing much going wrong. (79)

En esta cita los puntos de vista del narrador y de Sasha llegan a confundirse gracias al uso del estilo indirecto libre; la interpretación de que la caída de pelo de la madre de Frenesi evoca el estilo de Veronica Lake podría ser atribuida a cualquiera de los dos, narrador o personaje. Pero la voz narrativa es capaz de sumergir a los lectores en procesos estilísticos más complejos para producir un cruce de fronteras a la vez ontológicas y epistemológicas teniendo como telón de fondo su aprisionamiento en el reino del simulacro: no se trata ya de saber solamente quién dice o piensa tal o cual cosa, sino a qué plano de la realidad pertenece ésta. El viejo motivo del raciocinio analítico, simbolizado ahora en las operaciones de los ordenadores, se une a esta difuminación de límites en el episodio en que Prairie está intentando reconstruir una imagen emocional de su madre a partir del material que sobre ella existe en el archivo de la Hermandad de las Kuinochi. Tras haber visto en la pantalla del ordenador una fotografía de Frenesi y DL en los tiempos de las revueltas estudiantiles de los años sesenta, Prairie se despide de la máquina; a partir de ahí realidad, fantasía y simulacro son todo uno:

As she reached toward the power button, she said good night to the machine.

“Why good night yourself, gentle User,” it replied, “and may your sleep be in every way untroubled.”

Back down in the computer library, in storage, quiescent ones and zeros scattered among millions of others, the two women, yet in some definable space, continued on their way across the lowlit campus, persisting, recoverable, friends by the time of this photo [...] In those days DL was just cruising up and down 101 looking for girl motorcycle gangs to terrorize... (115)

En la página anterior Prairie trataba de imaginarse lo que su madre y DL hacían y lo que se decían cuando se tomó la fotografía. En el párrafo arriba citado, a través de ese elemento informativo almacenado en el ordenador, el narrador comienza también a contarnos la "historia" de las dos amigas en aquel tiempo ¿Cuál es la versión más cercana a la realidad, la de Prairie o la del narrador? La implicación es que ninguna de las dos: tanto el personaje como el narrador reproducen ese gusto del ser humano por relatar (o inventar) historias pero la verdad última vuelve a ser algo inalcanzable. El uno y el cero no cubren todas las posibilidades de la existencia, como hemos visto en las obras anteriores; el análisis racional no nos permite descubrir esa realidad encubierta que simbolizamos en nuestra ansia por episodios de revelación o en la referencia a criaturas angélicas o demoníacas que nos llevan más allá de la limitación de nuestros sentidos.

El carácter de saturación mediática que, como señalé más arriba, se ejemplifica con especial intensidad en el personaje de Zuñiga, llega a infectar al narrador también cuando éste nos presenta la mentalidad del policía de la DEA por medio del estilo indirecto libre. Ahora ya quién dice qué es algo irrelevante pues la infección televisiva afecta a todos los entes de la novela:

"You're an honest soldier, Frenesi, and we been out on so many of the same type calls over the years...." Here came some sentimental pitch, delivered deadpan-cop solidarity, his problems with racism in the Agency, her 59¢ on the male dollar, may be a little "Hill Street Blues" thrown in, plus who knew what other licks from all that Tube, though she thought she recognized Raymond Burr's "Robert Ironside" character and a little of "The Captain" from "Mod Squad." (345)

Parece claro que, en cualquier caso, tanto Hector como Frenesi y el mismo narrador son grandes expertos en la ficción de las series televisivas, un motivo que Thomas Pynchon lleva a sus límites más devastadores cuando, unas pocas páginas más adelante el autor hace que sea el personaje más joven de todo el libro, Justin, quien explique a su madre Frenesi que las intenciones de Hector

sobre el rodaje de la película son, esta vez, totalmente honestas. La razón que el pequeño aporta para estar tan seguro de la buena fe del loco agente de la DEA condena a la sociedad norteamericana a un futuro más que incierto:

"Don't worry about him, Mom," Justin told her, "he's the real thing, all right."

"How do you know that?"

"Can tell by the way he watches television." (355)

La televisión como fuente donde beber la realidad y los valores éticos que a ella le confiamos sitúa este elemento como ciertamente el arma más poderosa de control social del siglo XX, verificándose la terrible profecía de una de las novelas distópicas más famosas del siglo y que fue pronto reconocida como uno de los influjos literarios de Vineland; la visión orwelliana de una sociedad donde el partido del Gran Hermano construye la información histórica y los valores sociales a través de la siempre presente televisión en la novela 1984—el año en el que Pynchon ve confirmada la distopía en Vineland—nos permite entrar en otra de las grandes estrategias estilísticas de nuestro autor: el uso de la parodia.

Como hemos visto en los capítulos anteriores, el autor invisible continúa la tradición intertextual defendida por Eliot en "Tradition and the Individual Talent," llevando los usos paródicos hasta el límite. Si, siguiendo la argumentación que él mismo presentó en la Introducción de Slow Learner, cabría pensar que en su cuarta novela, localizada en California, el escritor sabe ya escuchar las voces norteamericanas que hay a su alrededor, ello no significa que renuncie a amalgamar y distorsionar usos y estilos literarios previos. Estructuralmente, la novela está dividida en unos pocos capítulos donde, sin embargo, es frecuente que alguno de los personajes entre o conduzca al narrador hacia una analepsis o flashback. Es frecuentemente en estos pasajes donde podemos reconocer fácilmente los estilos de varios subgéneros narrativos. Vineland, como producto que es ya de una segunda fase del postmodernismo, en más de una ocasión utiliza estructuras y motivos estudiados en ese momento por la crítica del postmodernismo.

El subgénero por excelencia que recorre todo el libro es la novela política, dentro

de la que naturalmente cabe encuadrar 1984 de George Orwell, pero asimismo el lector de literatura postmodernista reconocerá ecos o coincidencias con otras obras más cercanas a Pynchon, como la patética The Book of Daniel (1971), de E. L. Doctorow, o la caricaturesca The Public Burning (1969), de Robert Coover. La novela política no es en sí misma más que un tipo de narración ficcional donde el tema principal es la lucha política y, con frecuencia, algunos de sus personajes se corresponden con personas conocidas del mundo real. En el caso de las novelas de Doctorow y Coover hay que señalar que ambas se refieren al proceso de “caza de brujas” que volvió a iniciarse en los años cincuenta y, en particular, al triste episodio que condujo a la ejecución de un matrimonio de procedencia judía que fueron acusados de vender secretos sobre la energía atómica a los soviéticos. La represión del sistema y los dudosos argumentos y pruebas presentados contra los Rosenberg quedan reflejados a través de dos estilos muy distintos: serio y aparentemente realista el de Doctorow, satírico y caricaturesco el de Coover, pero en ambos casos queda patente que ambos escritores postmodernistas están claramente posicionados del mismo lado que tomará Pynchon en su cuarta novela. Además, en el caso de estos libros la figura de Richard Nixon queda expuesta—especialmente en The Public Burning—como la de un ser especialmente represivo y carente de valores éticos. En el caso de las tres obras, la metaficción de carácter historiográfico, tal como la concibe Linda Hutcheon, constituye una poderosa herramienta de denuncia social.

Otro de los subgéneros culturales—no simplemente literarios—más evidentes que se percibe en Vineland es la aventura donde el héroe es un experto en artes marciales. La irrupción de capital japonés en los Estados Unidos a lo largo de los años ochenta no fue el único fenómeno que abrió las puertas del país americano al Oriente en aquellos momentos. A la ya mencionada importancia de las creencias budistas y taoístas en el fenómeno de la New Age hay que sumar la conquista tanto del cine como de los libros de cómic y de los gimnasios por parte de las artes marciales provenientes de la cultura oriental. El reconocimiento entre los aficionados del cine de culto a figuras de destacados directores como el japonés Kurosawa surgió paralelamente a la irrupción de películas de serie b producidas normalmente en Hong Kong y protagonizadas por destacados expertos en kung-fu, como el caso del conocido Bruce Lee, películas cuyo estilo acabaría siendo copiado por los norteamericanos en producciones autóctonas como la insufrible colección cinematográfica The American Warrior o la serie televisiva Kung-Fu.

Las distintas etapas que han caracterizado el postmodernismo se vieron

asimismo reflejadas en el distinto uso y asimilación que los norteamericanos dieron a este factor. El carácter de espiritualidad, auto-defensa y, hasta cierto punto, pacifismo que caracterizó los primeros momentos de las artes marciales orientales en los EE.UU. se fue tornando en la violencia irracional que satura las películas de ninjas y de otro producto importado de Japón, los libros de cómic denominados manga que, trasladados al contexto de la televisión, desembocaron ya en los años noventa en series de dibujos animados tales como Digimon o Pokemon, donde la violencia y la victoria son los únicos objetivos que se le plantean como válidos a la audiencia. Paralelamente, en los gimnasios occidentales se pasó del cultivo del cuerpo por medio del judo—heredero descafeinado del jiu-jitsu de los samuráis—a usos marciales más contundentes que no evitaban golpear al contrincante como el karate, el kung-fu o el boxeo tailandés, a partir de los cuales se desarrollaron, ya en los años noventa, otras formas más suaves que combinaban el golpe con el culto al cuerpo del aerobics.

En Vineland, junto a referencias a estas películas y series, la parodia se establece especialmente en torno a la Hermandad de las Kuinochi, refugio espiritual a donde DL va de vez en cuando para reposar de sus gestas y, por supuesto, en todo lo que se refiere a este personaje, una fantástica "ninjette," experta en artes marciales hasta límites que superan la capacidad humana. La relación que DL mantiene con la Hermana Rochelle, Superiora de las Kuinochi, paródicamente evoca los diálogos que el "pequeño saltamontes" protagonista de la serie Kung-Fu mantiene con su maestro en el Templo del Shao-lin. Un factor importante que, sin embargo, Pynchon incorpora a estos motivos culturales es el carácter femenino de la Hermandad y de la misma DL. Este personaje, el más combativo y mejor preparado para la lucha de toda la novela, es también una mujer, con lo que el novelista aprovecha para ironizar sobre los valores machistas del tradicional sistema patriarcal y sobre la continuación de los mismos en estas formas de cultura popular venidas del Oriente. De hecho, la Hermana Rochelle es además una creadora de mitos, ofreciendo a los lectores pynchonianos sus propias versiones de cómo era la situación en el Paraíso Terrenal y de los verdaderos límites entre el Cielo, la Tierra y el Infierno. El Paraíso, dice Rochelle a Takeshi, era un lugar femenino, donde vivían contentas Eva y su hermana Lilith, no había hombres y las mujeres vivían felices hasta que apareció el primero de ellos, "the Serpent," con el que vinieron los problemas (166). De esta manera, Pynchon se une a los estudios de conocidas críticas feministas empeñadas en desconstruir la validez de los textos más importantes, como la misma Biblia, en los que tradicionalmente se ha sustentado el patriarcado para mantener la superioridad del hombre sobre la mujer. La labor de restituir a la

mujer el papel que le corresponde no deja de ser, en el contexto simbólico de Vineland, más que otro acto de “ajuste kármico” pues no en vano es la mujer la minoría oprimida más grande del planeta.

Siguiendo las trazas de esa Lady V. que había sucumbido a las fuerzas de lo inanimado o, como es el caso de Frenesi, del poder establecido, Vineland nos sorprende ahora con la plasmación del ser más poderoso en la figura positiva de una mujer, DL la ninjette, quien, a la vez que parodia el carácter machista del manga y de las películas de artes marciales (Olster 1994: 128-29), se constituye en regeneradora de la misma V., un acto de regeneración que se efectúa, una vez más, por medio de la parodia literaria, estrategia que, en esta ocasión, se centra además en una parodia previa sobre la narrativa anterior de Thomas Pynchon: el cyberpunk y, más concretamente, la protagonista femenina de la primera y más renombrada novela de este subgénero narrativo.

Cuando en 1984 William Gibson publica Neuromancer, el grupo de escritores formado por él mismo, Bruce Sterling, Lewis Shiner, Rudy Rucker y John Shirley dan el pistoletazo de salida a la creación de un subgénero narrativo, el cyberpunk, que ejercerá muy conscientemente por parte de sus autores como representante postmoderno del género de la ciencia-ficción. En el análisis del subgénero que Brian McHale lleva a cabo en su libro Constructing Postmodernism (1992: capítulos 10 y 11), este crítico norteamericano insiste en que uno de los elementos más característicos del nuevo subgénero es el abundante uso que hace de los motivos y temas típicos de una ficción postmodernista representada, entre otros, por el autor Thomas Pynchon. Pero lo que en los postmodernistas es símbolo y presagio, en los autores del cyberpunk se hace físico y experimentado. En este subgénero las paranoias pynchonianas de índole indeterminada dan pie a una sociedad distópica de ciudades gigantescas gobernadas abiertamente por un sistema de corporaciones multinacionales; los ricos lo tienen casi todo, virtualmente hasta la inmortalidad; los pobres no tienen casi nada y viven en una jungla de desperdicios industriales; los protagonistas de estas narrativas suelen ser hackers o piratas informáticos que se han convertido ya en cyborgs por medio de una serie de implantes que les permiten vivir conectados al ordenador o, como en el caso del también gibsoniano Johnny Mnemonic, ser literalmente un disco duro andante. Si bien es cierto que, como mantiene Sterling, el cyberpunk trata de poner en evidencia las narrativas maestras tradicionales y nivelar la balanza a favor de las minorías de raza, género y clase (Haraway 1985, Sobchack 1994, Fetherstone & Burrows 1995), el subgénero no es demasiado optimista sobre la vida futura en el planeta. La

plasmación al plano de la realidad física de conceptos del simbolismo postmodernista, en especial el de la inestabilidad del sujeto, podría entenderse como el tirar la toalla ante un futuro que, más que incierto, se entiende ya como ineludiblemente negativo. En palabras de Bruce Sterling:

Our place in the universe is basically accidental. We are weak and mortal, but it's not the holy will of the gods; it's just the way things happen to be at the moment. And this is radically unsatisfactory; not because we direly miss the shelter of the Deity, but because, looked at objectively, the vale of human suffering is basically a dump. The human condition can be changed, and it will be changed, and is changing; the only real questions are how and to what end. (1997: 4)

Como resultado de esta interpretación del mundo actual y de nuestra condición existencial, las narrativas del cyberpunk condenan a los seres del futuro a ser entes posthumanos: no se trata ya de que la ideología se torne definitivamente en posthumanista sino en que el cuerpo y la máquina han dado lugar ya al híbrido cibernético final, a un ser físicamente posthumano. En Neuromancer Gibson se refiere al proceso por el que el hacker se introduce en la realidad virtual del "ciberespacio" con la expresión "leaving the meat behind" y crea incluso la personalidad de un personaje que, muerto en el mundo "real," sólo tiene ya existencia cuando lo activan en el ciberespacio. En la misma novela, que asimismo señala el cambio de roles asignados por la narrativa tradicional, el protagonista es un pirata informático físicamente débil que tiene que ser rescatado por una violenta guardaespaldas profesional llamada Molly, una cyborg cuyas conexiones con Lady V. son claramente apreciables pues donde ésta lleva un ojo artificial con la esfera de un reloj, Molly lleva implantadas en su carne unas gafas especiales que, entre otras cosas, le permiten conocer la hora; a ello se suman otros implantes más mortíferos, en forma de cuchillos, que lleva escondidos bajo la carne de sus dedos.

En sus aventuras, Molly demuestra continuamente que es una experta en artes marciales, una verdadera "ninjette" cuya semejanza con DL ha sido ya señalada por la critica (Olster 1994: 129). Sin embargo, lo curioso del caso es que con el personaje de DL Pynchon está parodiando la parodia que el cyberpunk efectúa

de su propia creación Lady V. a la vez que postula que la distópica visión de un futuro en que lo posthumano signifique la carencia de toda humanidad no tiene por qué cumplirse. Existe un elemento fundamental en el retrato que Pynchon nos va trazando de DL que aleja a este personaje tanto de Lady V. como de la paródica Molly: aunque al principio la ninjette pynchoniana muestra su querencia por los automóviles deportivos (hasta niveles freudianos que nos acercarían al Crash de J. G. Ballard), la heroína es presentada por el narrador como una "live solid woman" y, como bien señala Olster, es la persona más realista del grupo 24 fps gracias a un cuerpo totalmente natural, a diferencia de aquel de Molly o del que posee la Mujer Biónica—otro de los fetiches populares frecuentemente mencionados en las páginas de la novela. Como Molly Hite señala en su brillante estudio sobre las implicaciones feministas de Vineland, el personaje de DL hay que encuadrarlo en el contexto vital de una mujer que, poco a poco, se da cuenta de que su cuerpo es y no debe ser más que suyo:

> Because of her background, her observation of her abusive father and passive mother, her "advanced ruthlessness of spirit" that leads her to the sensei and his own compromises and excesses (122), and other largely accidental conditions, DL is no host for this spore of masochism: "alarmed, not to mention pissed off, DL reached the radical conclusion that her body belonged to herself" (128). DL thus stands in dramatic contrast to Frenesi, who for a large portion of her life and the novel seems to be […] a wholly owned subsidiary of a major power structure. (1994: 144)

En definitiva, en esta novela DL simboliza o personifica en su propio físico—nótese la parodia de los usos típicos del cyberpunk—uno de los grandes logros del feminismo de finales del siglo XX: el principio básico de que la mujer es la propietaria de su propio cuerpo. De esta manera se restituye o, si se quiere, comienza a descongestionarse la energía estancada de V. De Lady V., pasando por la cyberpunk Molly, llegamos a una humanizada DL capaz de controlar su cuerpo de tal manera que ello le lleva a realizar una serie de proezas de naturaleza sobrenatural (como las que caracterizarían a la diosa Venus o a la Virgen).

Por el contrario, Frenesi Gates, madre perdida en cuya búsqueda mediática se

enfrasca la joven Stencil llamada Prairie, ha heredado de su predecesora literaria Lady V. el fetichismo—aquí por el poder oficial o “uniformado”—rehúye además la compañía de su hija Prairie a poco de nacer ésta para repudiarla subsiguientemente, traiciona sus convicciones políticas y finalmente se reencuentra con su hija para no saber qué decirle. Tal vez, el antecedente literario de Frenesi habría que buscarlo en la famosa protagonista de la primera novela de Theodore Dreiser: como Carrie, Frenesi también llega a apellidarse Wheeler en un momento dado de su vida y como ella (y como Profane y Lady V.) queda expuesta al mundo de lo inanimado, a los productos de consumo que le hablan para atraerla al reino de la deshumanización.[1] Atrapada en la construcción masculina del simbólico lacaniano, Frenesi es víctima de la Ley del medio excluido en los términos que ahora dicta el ordenador que parece controlarlo todo; vive en “a world based on the one and zero of life and death. Minimal, beautiful. The patterns of lives and death...” (72) y, lejos de percatarse de la trampa discursiva en que está atrapada—como le ocurriese a Oedipa—llega incluso a concebir a Dios como a un hacker ante el ordenador donde teclea los unos y los ceros de las vidas y las muertes (90-91). Su derrotismo existencial parodia el pesimismo del cyberpunk y la hace víctima fácil del sadismo masculino representado por Vond.

Por el contrario, cuando, tras una breve narración paródica del subgénero de las “slave narratives” (el rapto de la ninjette y su venta en Japón), DL se ve forzada a disfrazarse de Frenesi para asesinar a un Brock Vond que no resulta ser otro que el desafortunado Takeshi, la heroína utiliza para su tarea un procedimiento ninja, el golpe de la Palma Vibrante que, además de incorporar la famosa letra uve y a pesar del carácter aparentemente fantástico del mismo, sí que se basa en un principio fundamental de las artes marciales: el flujo de la energía corporal. Es precisamente la detención de dicho flujo lo que en el combate produce la derrota del adversario. En este caso, DL frena el paso de esta energía a un órgano vital del japonés, de tal manera que Takeshi morirá si este estado de congestión no se remedia. El hecho motivará, por la intercesión de la Hermana Rochelle, la eventual unión de Takeshi y DL para que ésta, ayudando a que se restablezca el flujo energético del japonés, pueda a su vez reequilibrar su propio karma. Pynchon nos sumerge así en una serie de episodios donde, al menos parcialmente, se produce la descongestión energética de ciertas áreas. Es interesante asimismo destacar el hecho de que la pareja formada por DL y Takeshi es a su vez la encargada de restablecer el equilibrio kármico de los Thanatoids. La mujer, al menos a partir del estudio de los elementos paródicos de la novela, puede transformarse otra vez en la fuerza creadora del mundo, tal

como aparecía en las antiguas religiones.

El feminismo, heredero pynchoniano de Venus, la Virgen o Mara, ofrece al autor invisible en esta cuarta novela la posibilidad de parodiar también, de manera satírica, al odioso Brock Vond, símbolo del represivo poder del patriarcado oficial. El autor invisible se refiere explícitamente en su cuarta novela a dos textos fundamentales del feminismo, Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire (1985) de Eve Kosofsky Sedgwick, y el influyente The Madwoman in the Attic (1979) de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar. El título del primer volumen aparece en una conversación entre DL y Prairie en la que aquella—siguiendo la tesis de Sedgwick—sugiere que Frenesi no es más que un medio en manos del perverso fiscal para que éste desarrolle ciertas relaciones de poder de cara a "whoever's runnin' Brock's thinking" (265; véase Hite 1994: 136-37). Es decir, DL se percata perfectamente del carácter de objeto que ha llegado a asumir su antigua amiga a manos de Vond.

Por su parte, el texto de Gilbert y Gubar es, a su vez, combinado con el concepto de ánima jungiana para privar al fiscal federal de aquello de lo que más quiere presumir, su masculinidad. El narrador nos describe en clave de película cómo el perverso agente federal llega al poder "in the white mother city" donde es transformado para servir fielmente a otros hombres mayores que él. Pero Brock lleva consigo un ser que le vigila constantemente y en quien no puede confiar: su personalidad femenina. En una serie de sueños incontrolados esta "uneasy anima" le visita a menudo disfrazada como "the Madwoman in the Attic":

Brock would be moving through rooms of a large, splendid house belonging to people so rich and powerful he'd never ever seen them. But while they allowed him to stay there, it was his job to make sure that all doors and windows, dozens of them everywhere, were secure, and that no one, nothing, had penetrated. This had to be done everyday, and finished with before nightfall. Every closet and corner, every back staircase and distant storeroom, had to be checked, till at last there was only the attic left to do. The day would have grown, by then, quite late, the light almost gone. It was that phase of twilight, full of anxiety, when mercy in this world and the others is apt to be least available. Energies were on the loose, masses could materialize. He climbed the attic stairs in the dusk, paused in front of the door. He could hear her breathing, waiting for him—helplessly he opened, entered, as she advanced on him, blurry, underlit, except for the

glittering eyes, the relentless animal smile, and accelerating leapt at him, on him, and underneath her assault he died... (274-75)

Hite interpreta el sueño del fiscal como síntoma del terror que éste, como representante del patriarcado, tiene a la sexualidad femenina; lo femenino, reprimido por su machismo, vuelve una y otra vez a sus sueños para reclamarle su cuerpo. La batalla psíquica que Brock Vond desarrolla para mantener su masculinidad frente a las agresiones del ánima jungiana acaban convirtiéndolo en un ser despótico e imprevisible, por lo que el fiscal deja de ser útil para sus siniestros dueños, que acabarán abandonándolo (Hite 1994: 139). Esta interpretación de la parodia del conocido texto feminista complementa, además, otra más amplia referida a todas las novelas anteriores de Thomas Pynchon: Vond recoge el testigo de la automatizada Lady V., siendo además el representante de los poderes patriarcales que han mantenido aprisionada la energía femenina que Jung simbolizaba en el arquetipo del ánima y Adams en la figura de la Virgen. El fiscal ha de sufrir, por consiguiente, la rebelión de esa fuerza femenina a la que se empeñaba no ya en asimilar sino en controlar; guardián de los valores del patriarcado, no puede evitar el ataque de lo que escondía en sí mismo, en esa casa erigida “in the white mother city.” Los símbolos míticos y el eliotiano twilight—el momento del día en que surgen los fantasmas—reaparecen para anticipar la posterior derrota y muerte del fiscal federal, en un final que podría parecernos feliz pero en el que la ambigüedad seguirá reinando.

La ambigüedad ha de seguir reinando en un texto pynchoniano porque, de no ser así, habríamos de concluir que nuestro autor, siguiendo la línea temática de su producción anterior, había llegado a alcanzar por fin una verdad definitiva. Ello no es, sin duda, el caso: ni el final de la novela es estrictamente un “final feliz,” ni las referencias a mundos mágicos y celestiales más allá de la tiranía del Logos pasan de ser más que referencias. En un libro donde el protagonista más malvado, Brock Vond, es llevado a una mágica tierra de los muertos donde le quitan los huesos, combinando el realismo mágico con las tradiciones y leyendas culturales de los nativos norteamericanos, el escritor no se desprende de una serie de estrategias que ahondan en su insistente motivo de la incertidumbre cognoscitiva. Los dobles, los motivos especulares y el sueño vuelven a ser empleados en esta cuarta novela para destacar el carácter inescrutable que, en último extremo, tiene la realidad para un ser humano en cuya propia

representación ya hemos asimilado algunas de las nociones planteadas por Lacan a lo largo de varias décadas del siglo XX.

Susan Strehle mantiene en un interesante artículo sobre el uso de los dobles en Vineland que esta novela es buena prueba de que el principio de coherencia estructural del libro emerge de la interrelación de un conjunto de ocultas variaciones de temas e ideas (1994: 101). En otras palabras, Strehle estaría afirmando que existe un orden oculto en el aparente caos de la narración pynchoniana, una teoría que, como ya hemos comprobado, se lleva a efecto en las novelas anteriores. El uso de dobles volvería a ser una de las estrategias básicas que constituyen ese orden oculto, destacando en este uso el formado por las dos parejas de protagonistas, DL y Takeshi a un lado, y Frenesi y Vond a otro. Junto a ellos existen, sin embargo, muchas otras parejas de mayor o menor importancia en el contexto de la historia y además pertenecientes a distintos planos ontológicos, como Rick y Chick, Vato y Blood, o la famosa pareja de dibujos animados Sylvester y Tweety. Sobre esta estrategia en general—que ya podemos confirmar como típica de nuestro autor—Strehle aprecia que no se limita sólo a parejas de personajes que se parecen físicamente sino que el motivo se extiende a algunos protagonistas que experimentan un conflicto interno que, a su vez, les lleva a personalizar de forma psicosomática dicho conflicto (tal es el caso de Brock con su ánima) o entran en divagaciones sobre la existencia de dos tipos de mundo, el supuestamente real y otro mágico o fantástico (1994: 103-05).

Sin embargo, como señalaba más arriba, es sin duda el empleo de las dos parejas de protagonistas DL-Takeshi y Frenesi-Vond el motivo de dobles más distintivo de todos los que emplea Pynchon en su obra. Estas dos parejas, cuyas vidas se cruzan en ciertos momentos, acaban su recorrido narrativo de manera muy distinta: en tanto que DL y Takeshi terminan consolidando su relación y alcanzan lo que podríamos denominar como un final feliz, a pocas millas del lugar donde los dejamos por última vez muere Vond, en tanto que Frenesi no es capaz de decirle gran cosa a su hija Prairie cuando por fin se reencuentra con ella después de muchos años. Tras haber empleado la cámara de cine como un arma con la que simbólica y físicamente destrozó la vida de Atman, Frenesi sigue siendo al final de la novela poco más que el objeto político-sexual en que Vond comenzó a transformarla todavía en los tiempos de la contracultura. Las vidas de las dos mujeres se mueven en sentidos paralelamente opuestos, motivo que se refleja en sus propios retratos: DL es pelirroja, tiene los ojos verdes, cultiva las artes marciales y el control de su cuerpo, y es hija de un hombre que maltrataba a su esposa; Frenesi es rubia, de ojos azules, y sus padres pertenecen a la generación

de trabajadores de izquierdas perseguidos entonces por el HUAC y McCarthy y ahora por la nueva derecha. Asimismo, el papel que juegan los hombres de estas dos parejas es totalmente antagónico: Takeshi ha pasado de ser un investigador interesado en rastrear la presencia de grandes conspiraciones de incierto origen paranoico-comercial a convertirse en propiciador de ajustes kármicos. En el contexto de la simbología característica de nuestro autor, cabe afirmar que estas dos parejas, de comportamiento tan distinto, ofrecen precisamente con sus acciones respuestas contrarias ante el problema fundamental de la sociedad occidental: el fetichismo, la carencia de emociones y el servilismo a las oscuras fuerzas económicas del consumismo capitalista son factores adscritos a la pareja Frenesi-Vond que conllevan el triunfo entrópico de lo inanimado e impiden el normal fluir de la energía y de las emociones—es significativa la condición de mero testigo pasivo que Frenesi asume en los incidentes que llevan al asesinato de Atman. Por el contrario, DL y Takeshi acaban dedicándose a solucionar las situaciones de congestión energética y emocional que han sido provocadas por el statu quo. Pynchon vuelve a utilizar grandes dosis de ironía intertextual en el episodio donde las dos parejas se confunden a través del disfraz: cuando el mafioso Ralph Wayvone obliga a DL a matar a Vond por medio del uso de la técnica de la palma vibrante, ordena que disfracen a ésta a semejanza de Frenesi; al tiempo, sospechando la estratagema, Vond envía al inocente Takeshi en su lugar a la cita amorosa. Sin embargo, la disfrazada DL comete el error de aplicar la mortal técnica al cuerpo del japonés debido a un hecho que trae ecos de Lady V. y de su paródica heredera, la guardaespaldas Molly. Años más tarde de ocurrido el incidente, DL explica a Prairie la razón por la que no se percató de que su victima no era Vond sino el infortunado Takeshi: "It was 'ose contacts they made me wear," said DL, "to make my eyes as blue as your mom's—yours, for that matter" (151). Es la expansión de lo inanimado, el implante de la lente de color, lo que produce en DL el fatal error del que sólo se percata tras quitarse las lentes y recuperar de esta manera el sentido de la realidad. El episodio conecta intertextualmente con el ojo artificial de Lady V., a su vez parodiado en el implante visual de Molly en Neuromancer: el proceso de conversión en un cyborg trae fatídicas consecuencias que sólo pueden evitarse con el proceso inverso de vuelta al control del propio cuerpo.

Esta simbología pynchoniana hay que situarla, a su vez, en el contexto más amplio de las relaciones especulares que aparecen en un libro, como hemos comprobado, que está saturado de elementos y estrategias referidas a la importancia que tienen el cine y la televisión en nuestra concepción actual de la realidad. Esa caja aparentemente especular donde contemplamos lo que parecen

ser distintas parcelas de la realidad (y de la fantasía) nos obliga continuamente a replantearnos los límites de ésta. Con distintas historias, períodos y planos ontológicos que se entrecruzan sin aparente orden, la lectura de Vineland nos obliga a una continua reflexión sobre la misma noción del reflejo histórico: los valores revolucionarios de los años treinta encontraron la oposición oficial de los cincuenta. Estos dos períodos precedieron a su vez a las décadas que volvieron a reflejar la pugna política: la contracultura de los sesenta y los contrarevolucionarios años ochenta. La California de Oedipa Maas encuentra su distorsionado reflejo dieciocho años más tarde en su ex-marido Mucho Maas, ahora rico y asimilado en el sistema. El reflejo del espejo no es lo real sino su sombra distorsionada. Tal como irónicamente mostrase Eliot en los primeros versos de la segunda parte de The Waste Land, la realidad parece escapársenos en un proceso que años más tarde Lacan denominaría “la infinitud de la reflexión,” proceso que a su vez serviría para ejemplificar el carácter evasivo del lenguaje. La figura que vemos en el espejo no es la del ser que en él se mira, sino tan sólo una representación del mismo, representación que, por su propio carácter, nunca podrá fundirse con su original. Los dobles, las imágenes especulares y las sugerencias de mundos y planos que se funden actúan como estrategias de atracción literaria para sumergirnos en una historia donde nuevamente acaba reinando la incertidumbre, donde un final aparentemente feliz —y como tal interpretado por parte de la crítica—sigue rodeándose de un aura de ambigüedad. Hacia el final de la historia los miembros de las familias Traverse y Becker, herederos del espíritu del socialismo estadounidense de las primeras décadas del siglo XX, están celebrando una fiesta en el bosque, en una escena que simbolizaría la vuelta a la naturaleza, al espíritu perdido de la democracia y del sueño norteamericano. La representación de Vineland como refugio contra la tiranía de la sociedad post-industrial se presta, sin embargo, al equívoco:

Behind the mountains that climbed from here inland, morning-glory-blue light grew in the sky. Soon toasters and toaster ovens, wood fires, RV kitchen microwaves, gong-size skillets over propane flames, all working on bacon, links, eggs, flapjacks, waffles, hash browns, French toast, and hush puppies, were sending out branching invisible fractals of smell, reaching all over the place, flat smoke, charring spices, toasted bread, just-made coffee... (323)

A la descripción del momento hay que sumar una proliferación de relojes despertadores, aparatos de televisión y otros artilugios que vienen a desvirtuar la consideración del lugar como un enclave humano, natural y romántico.

La ironía pynchoniana sobre nuestro deseo de tener un final feliz se centra, además de en ciertos acontecimientos que se relatan al final del libro (como la atracción que Prairie siente por Vond), en la estrategia sostenida de difuminar los límites entre la realidad vivida y la soñada; a las abundantes menciones de sueños que existen a lo largo de toda la novela hay que unir tanto el comienzo como el final de la misma. Al comienzo del libro Zoyd está a punto de recibir un mensaje, como ya le ocurriese a su predecesora Oedipa Maas unos años antes. Pero ahora el protagonista parece estar saliendo de un trance onírico: “Later than usual one summer morning in 1984, Zoyd Wheeler drifted awake in sunlight through a creeping fig that hung in the window, with a squadron of blue jays stomping around on the roof.” Hacia el final de la novela es su hija Prairie, tras sobrevivir al ataque de Vond, la que despierta:

Prairie woke to a warm and persistent tongue all over her face. It was Desmond, none other, the spit and image of his grandmother Chloe, roughened by the miles, face full of blue-jay feathers, smiling out of his eyes, wagging his tail, thinking he must be home.

Al comienzo Zoyd había soñado que los pájaros eran emisarios que le traían misteriosos mensajes; al final el perro Desmond se los ha comido para sobrevivir en el largo viaje que ha tenido que efectuar para volver a reunirse con Prairie. Y así, entre sueños, nos quedamos con una joven adolescente que quiso reencontrar a una madre, se sintió atraída por el perverso fiscal federal y acabó simplemente lamida por su leal perro. Sueños, símbolos y decepción por un país que ha perdido un pasado que tal vez nunca existió, tan sólo producto de nuestro deseo de narrativizar la realidad. Vineland, la mítica tierra norteamericana a la que tal vez tampoco llegaron nunca los vikingos, sigue siendo tierra de sueños que no se realizan, metáfora de un país donde, a pesar de sus buenas gentes, las fuerzas visibles y las invisibles siguen en continuo conflicto, o al menos así parece interpretarlo un autor invisible que decidirá trasladarnos en su siguiente novela a las mismísimas raíces histórico-literarias de la nación americana.

▪

[1] "Fine clothes to her were a vast persuasion; they spoke tenderly and Jesuitically for themselves. When she came within earshot of their pleading, desire in her bent a willing ear. The voice of the socalled inanimate! Who shall translate for us the language of the stones 'My dear,' said the lace collar she secured from Partridge's, 'I fit you beautifully; don't give me up.' 'Ah, such little feet,' said the leather of the soft new shoes; 'how effectively I cover them. What a pity they should ever want my aid.'" (Dreiser 1900: 94)

Capítulo 6

El legado es Norteamérica: Mason & Dixon o la resolución de los opuestos. El futuro escrito en el pasado

En líneas generales es de destacar que la publicación de Mason & Dixon en 1997 representó para algunos ávidos lectores y críticos pynchonianos la vuelta de la confianza en su autor favorito. Si, como hemos considerado en el capítulo anterior, en parte debido a su clara denuncia política, Vineland había supuesto un retroceso en la popularidad del autor invisible, ahora su quinta novela restauraba el culto al escritor postmoderno.

Las reseñas sobre la novela fueron, por lo general, positivas. Louis Menand en "Entropology," desde las páginas del New York Review of Books, Paul Gray en "Drawing the Line," publicado en Time, o Rick Moody con "Surveyors of the Enlightment," en The Atlantic Monthly, dejaron bien claro desde estas publicaciones de gran tirada y prestigio que Pynchon seguía siendo un maestro del ingenio literario, a la vez que abordaron la reaparición de antiguos motivos en una obra que suponía asimismo la primera incursión sostenida del escritor en el subgénero de la novela histórica... aunque fuese para parodiarla. En la misma línea positiva y de celebración estuvieron otras muchas reseñas. Así, desde The New York Times T. Coraghessan Boyle destacó de la novela su capacidad para evocar la Norteamérica prerrevolucionaria a pesar de su mantenido tono cómico y anacrónico. Mark Siegel en H-Net Reviews se refirió a Mason & Dixon como "the greatest of Pynchon's works" por su gran humanidad y la benévola comprensión de la locura y la debilidad del ser humano. Desde las páginas electrónicas de Enterzone, David Pelovitz, en una reseña titulada "Linear Pynchon," caracterizó la obra como "a picaresque journey through colonial American history and postmodern pop fodder," destacando asimismo que ésta era por fin una "novela de personajes" y no solamente de ideas.

Al otro lado de la “línea” crítica, aunque por distintas razones, también aparecieron reseñas menos positivas, como la de Ann Skea para Eclectica Magazine, que señalaba la difícil lectura del texto como posible fuente de exasperación y aburrimiento para el lector, una opinión que ciertamente llama la atención sobre el carácter no lineal y experimental de la novela. En efecto, la parodia y los elementos metaficcionales que en ella existen hacen que Mason & Dixon no sea un texto realista y fácilmente comprensible, si bien no reviste con mucho las dificultades que podemos atribuir a Gravity’s Rainbow o a The Crying of Lot 49. Que esté escrita para lectores instruidos, aunque no sea—una vez más—algo “políticamente correcto” en el seno de la sociedad de consumo contemporánea, no es sorprendente ni en las novelas de Pynchon ni, por regla general, en la narrativa postmodernista, pues éste es un tipo de literatura que se dirige a lectores activos y críticos, no a simples devoradores de culebrones televisivos. Más sorprendente podría parecernos la reseña negativa que escribe Malcolm Bradbury para Literary Review, “Is This the Greatest American Novel Ever,” o la no tan negativa pero sí decepcionada opinión de Larry Daw desde su página electrónica Spermatikos Logos, íntegramente dedicada a Thomas Pynchon. Ambos coinciden en plantear que se esperaba más del texto pynchoniano, un deseo que hay que relacionar asimismo con el hecho de que esta quinta novela, a pesar de la favorable opinión general de la crítica, no fuese siquiera nominada para el National Book Award.

En el momento de la publicación, las leyendas pynchonianas llevaban ya mucho tiempo avivando en los lectores el fuego de la curiosidad sobre el esperado libro: el novelista, al parecer, había estado durante varias décadas preparando una gran obra épica sobre la línea divisoria que, para separar Pennsylvania de Maryland, levantaron el astrónomo Charles Mason y el topógrafo Jeremiah Dixon; algún estudioso se atrevió incluso a rastrear los orígenes de la obra en la página final de V. No sorprende, por consiguiente, que tras una primera y rápida lectura, algunos críticos se viesen decepcionados por el aparente resultado. El tiempo, sin embargo, parece estar dando la razón a la mayoría de las reseñas tempranas: Mason & Dixon ha sido desde muy pronto objeto de varios congresos internacionales, de números especiales en Pynchon’s Notes y de la publicación de volúmenes monográficos y de un número considerable de artículos y reseñas en diversos países (Mead 2000; Horvarth y Malin 2000; Copestake 2003). En estos lugares se han destacado especialmente aspectos como la estructura más lineal de la historia, en comparación con las otras novelas; su carácter de paródica mock heroic novel, en su juego con el conocido subgénero poético-narrativo de la Ilustración inglesa; la conexión simbólica entre la línea

topográfica, la Historia y el experimento de los modernos ilustrados, y las influencias literarias más destacables en la novela. Si bien bastantes críticos han señalado la relevancia temática que en la obra tiene el estudio que Pynchon desarrolla sobre la pugna entre las fuerzas racionales de la Ilustración y el mundo del gótico y el romanticismo, pocos son los que han querido o podido ver en esta quinta novela también la importancia de su amarga crítica de la sociedad norteamericana. Como destacaré más adelante, siguen sin abundar críticos como Jeff Baker (2000), que deseen considerar en toda su amplitud la importancia del proyecto político-literario de Pynchon: la novela que el autor invisible publica por fin en 1997 no es simplemente una larga pirueta mental ni el análisis de la lucha entre la racionalidad y lo fantástico; es, además de todo eso, una reflexión sobre la oportunidad que los Estados Unidos perdieron para poderse convertir en un país realmente democrático y garante de las libertades de todos sus habitantes; es, en este sentido, la continuación de un proyecto literario que nos ha llevado, se recordará, de la percepción de la otra cara de Norteamérica por parte de la nueva Virgen de los años sesenta, Oedipa Maas, a la evaluación decepcionante de los logros de la contracultura desde la perspectiva de los años ochenta en Vineland. Con Mason & Dixon Pynchon nos transporta al comienzo histórico del sueño norteamericano de libertad y felicidad y a la gestación del motivo de la conquista del oeste, vuelve asimismo al análisis del contraste entre el Viejo Continente y sus colonias que ya estuviera presente en V. y con todo ello nos invita a reconsiderar críticamente la presente condición de Norteamérica y de la sociedad post-industrial en que vivimos los occidentales. Su pasado reinventado combina ahora presupuestos del análisis crítico post-colonial con la arqueología del conocimiento de Foucault, así como con nociones feministas y antiracistas ya conocidas por los lectores asiduos de la obra pynchoniana; su texto se satura con aparentes incongruencias y anacronismos que atacan la esencia del realismo convencional y, por consiguiente, del patriarcado clasista que lo potenció, y todo ello conduce—o puede conducir—a los lectores a un acto de reflexión sobre el presente político y social en función de lo que aparece en ese pasado, en parte inventado, de la novela. Una vez más, paralela a la crítica política y a la parodia literaria, se esconde la narrativa de la energía planetaria simbolizada en V.: ¿cómo se manifestó esta energía en tiempos prerrevolucionarios para desembocar en el nacimiento del país americano? ¿Por qué se perdió, ya desde su mismo comienzo, la posibilidad de desarrollar en la realidad el sueño de justicia y felicidad explícito en la Declaración de Independencia? Estas preguntas encuentran su respuesta en el texto pynchoniano, pero una respuesta, por supuesto, disfrazada en los símbolos de naturaleza cabalística, en los motivos que ya conocemos de narraciones

anteriores y ahora también en la poderosa metáfora de la línea que, aunque parezca ser recta sobre el mapa—esto es, sobre su representación—es, sin embargo, curva pues está atraída por la fuerza de la gravedad del planeta, una gravedad que nos lleva a considerar el pasado, incluso el literario, para explicar el presente.

La novela, como pronto resaltaron algunos de sus críticos, está saturada del motivo de lo subjetivo, de lo imaginado o soñado (McHale 2000: 44). Las aventuras que se nos relatan sobre Mason y Dixon funcionan en ocasiones en tiempo indicativo, se refieren a lo que, según señalan las fuentes históricas empleadas por el escritor, realmente ocurrió, aunque filtradas por la imaginación del narrador (Foreman 2000); en otras ocasiones, sin embargo, el mismo narrador no duda en descubrirnos que lo que sigue en el texto pudo ser un sueño o una historia alternativa jamás acaecida. La fantasía, podríamos concluir tras la lectura del libro, es también realidad, aunque sea soñada o imaginada; es parte de nuestras vidas. Lo real no es solamente lo que acaece sino también lo que pudo suceder aunque sea sólo en nuestros pensamientos o sueños: más allá del uno y del cero, del frío Norte, volvemos a encontrar el país maravilloso de Alicia o, en el relato de Dixon, la entrada a la Tierra Hueca. Encontramos también en sus páginas a un joven Tom Jefferson que copia de Dixon la expresión “the pursuit of freedom” (1997: 395), que años más tarde incluirá en esa formulación escrita del sueño norteamericano que es la Declaración de Independencia. Pero el deseo finalmente explícito en este célebre documento nunca ha podido pasar totalmente al modo indicativo. Como consecuencia del imperio de lo subjetivo—o subjuntivo—en esta quinta novela, la incertidumbre en el proceso narrativo se constituye en una poderosa estrategia de crítica política, rasgo al que me referiré a continuación, antes de abordar los grandes motivos en esta peculiar versión de las aventuras de Charles Mason y Jeremiah Dixon.

Mason & Dixon, siguiendo el camino de las novelas que le precedieron—especialmente de Gravity’s Rainbow—constituye un manifiesto ataque contra la objetividad en el acto de transmisión del relato. Si, en cierto sentido, la historiografía postestructuralista ha llevado el principio de incertidumbre de Heisenberg desde la teoría cuántica hasta el papel del historiador (White 1987; cf. Solomon 1988 y Norris 1997), Pynchon refleja ya de manera obvia en esta quinta novela la incertidumbre que asalta todo acto de representación narrativa, la consideremos histórica o ficcional. Su obra encaja a la perfección en la noción de “metaficción historiográfica” con la que Linda Hutcheon, como ya hemos observado, califica buena parte de la narrativa postmodernista.

Para producir la desconfianza en el lector sobre la existencia de fronteras claras entre historia y ficción, Pynchon introduce, en primer lugar, la figura de un misterioso narrador extradiegético—o de primer nivel narrativo—que, a su vez, presenta al lector la figura del principal narrador secundario, Revd Cherrycoke, testigo presencial de algunos de los episodios de la historia de los dos protagonistas y descarado inventor de otros, todos los cuales relata a una audiencia de familiares en una casa de Filadelfia. Cherrycoke, aunque sacerdote, se encuentra también en una confusa encrucijada ideológica, a medio camino entre su religión y el imperio de la razón, confusión que lo sume en el abismo de una apostasía de anacrónicas raíces borgianas y en la lectura de los Evangelios apócrifos.

Pronto somos informados por el narrador extradiegético de que este segundo pero importante narrador se encuentra en Filadelfia porque vino a los funerales de uno de los dos protagonistas, el histórico astrónomo y topógrafo Charles Mason. Sin embargo, su cuñado, el mercader de armas J. Wade LeSpark, le permite quedarse en su casa en tanto en cuanto sea capaz de mantener entretenidos a los miembros más jóvenes de la familia contándoles historias por las noches, situación que allá por la Navidad de 1786 provoca su relato historicista sobre el trazado de la línea divisoria entre las dos colonias. La relación paródica que el reverendo guarda con la Sherezade de Las mil y una noches no escapa siquiera de los jocosos comentarios del narrador extradiegético (1997: 6), pero con ello no concluye, con mucho, la complicación cómica e intertextual que caracteriza los actos narrativos de esta novela. Por el contrario, dentro de la larguísima historia narrada por Cherrycoke en una sola noche aparecerán personajes que se constituirán, a su vez, en narradores de historias de tercer nivel y que llevarán a comentarios narrativos como el siguiente, que evoca otro gran texto clásico del acto de narrar; el grupo de los astrónomos ha llegado a una posada nueva y todos se aprestan a visitar su bar:

The Assembly Room is not Bath. Here congregate all the Agentry of the Province, Land-Jobbers and Labor Crimps, Tool-Mongers and Gypsy Brick-Layers, as well as the curious Weel-to-do from further East, including all the Way back across the Ocean. The Waggoners keep together, seeking or creating their own Snugs, and the Men of Affairs arrange for separate Rooms. (365)

Y efectivamente, tal como ocurriese en el camino de Canterbury con los peregrinos de Chaucer, que se convirtieron en narradores de cuentos, aquí también la marcha al oeste de la partida capitaneada por Mason y Dixon favorece que algunos de sus personajes, incluyendo los dos protagonistas, se conviertan en narradores de tercer nivel, estrategia que ciertamente complica un hilo narrativo que deja de ser tan lineal como sugirieron algunos críticos en sus reseñas. Por el contrario, la pluralidad de actos narrativos va progresivamente tejiendo un entramado que, por medio de técnicas como la mise-en-abyme y la metalepsis o cruce de niveles narrativos (Genette 1980: 234-37), tiene como resultado tanto el necesario sometimiento de los lectores al principio de incertidumbre como, consecuentemente, el cuestionamiento de la verdad que el mismo acto de narrar pueda comportar. Si la estrategia no es nueva en la obra de Pynchon, su uso abiertamente declarado sí que comporta un elemento de sorpresa. Así ocurre, por ejemplo, en el capítulo 39, en el que los lectores debemos enfrentarnos a tres estrategias metaficcionales a la vez: de repente, la aparición de texto entre paréntesis nos sugiere que la historia hasta ese momento la ha estado narrando la voz extradiegética, no Cherrycoke, como seguramente pensábamos; saltamos así del segundo al primer nivel, es decir, a la historia de cómo Cherrycoke narra las aventuras de Mason y Dixon. Por si lo anterior fuera poco, nos encontramos con que el reverendo no está muy interesado en la veracidad de su relato. Además, aparecen también corchetes que señalan la intervención de "another unspecified character," con lo que la fiabilidad del narrador del primer nivel queda también más que en entredicho:

("Dixon was first to leave," the Revd relates, "and with no indication in the Field-Book of where he went or stopp'd, let us assume that he went first to Annapolis,-"

"How 'assume'?" objects Ives. "There are no Documents, Wicks? Perhaps he stay'd on at Harland's and drove all of them south, with his drunken intriguing after ev'ry eligible,— meaning ev'ry,— Milkmaid in the Forks of Brandy-wine."

"Or [another unspecified character says] let us postulate two Dixons, then, one in an unmoving Stupor throughout,—the other, for Simplicity, assum'd to've ridden ... out to Nelson's Ferry over Susquehanna..." ...). (393)

Este personaje sin especificar nos conduce, además, hacia otro tópico pynchoniano ya muy conocido por sus lectores: el motivo de los dobles, al que me referiré más abajo. Resultado de todo ello es que el acto narrativo se convierte en una estrategia que refuerza el insistente carácter subjetivo o subjuntivo de la novela completa: lo indicativo, lo perceptible por los sentidos, lo racional que caracterizó el experimento de la Ilustración—del que la misma creación de los Estados Unidos es fruto en parte—y, en el terreno literario, el realismo de la novela burguesa, son factores que quedan así atrapados por lo subjuntivo y potencial, lo invisible e imaginario que, a su vez, evocan todas las narrativas fantásticas que se narran a lo largo de la obra.

Como he señalado unas líneas más arriba, la última cita nos lleva también a considerar esa otra estrategia metaficcional que forma ya parte del universo literario de Pynchon: el uso de dobles. La estrategia en sí podemos conectarla, en la historia de la filosofía, con la influencia que para el proyecto de la Ilustración tuvo el método cartesiano. Recordemos que su célebre Discours de la méthode se publica en 1637, es decir, pocos años antes del comienzo de las históricas aventuras de Mason y Dixon. En su ensayo, el filósofo se plantea, en primer lugar, la duda metódica para concluir, en un segundo momento, en su propia existencia como ser pensante—"Ego sum res cogitans." A partir de esta conclusión la razón del ser humano, manifiesta en el ego, se constituye en el fundamento de la filosofía y, más específicamente, en la base teórica del idealismo moderno. El gran problema a que esta argumentación conduce a Descartes es obvio. El filósofo tendrá que encontrar un principio de certeza para demostrar la existencia de lo otro, de la realidad externa ajena a su propia razón. En su búsqueda de este principio de certeza, el influyente pensador francés tendrá que recurrir finalmente a la existencia de la idea de un Dios benévolo como garante del universo cuya presencia experimentan nuestros sentidos. Esta idea dará soporte intelectual a las creencias deístas que proliferan, desde la misma figura de Cherrycoke, a lo largo de Mason & Dixon. Sin embargo, en la historia de la filosofía el idealismo cartesiano llega a su final precisamente cuando el razonamiento de la necesidad de Dios se desvanece, sumiendo a la filosofía del siglo XX en la desesperanza existencial y en el replanteamiento de posturas ideológicas (míticas y nostálgicas) que confían en la capacidad del ser humano para sobreponerse y erigirse en dueño de su propio destino. A ello hay que añadir que el método cartesiano deja sin resolución otro gran problema para la filosofía moderna: una vez que se desvanece la idea del Dios garante de la existencia de lo otro, el individuo debe reformularse de nuevo su capacidad para reconocer y aprehender esa realidad externa a su razón. Recuérdese aquí la

importancia que tuvo para los modernistas la torre del solipsismo, como símbolo de esta situación de incomunicación gnoseológica que también se le plantea a Oedipa en la segunda novela pynchoniana. La tensión inherente al método cartesiano queda manifiesta en Mason & Dixon ya desde el ampersand existente en su mismo título, como comentaré más adelante. Pero es en uno de sus grandes anacronismos culturales donde cabe situar la funcionalidad de los dobles. La llegada del psicoanálisis a comienzos del siglo XX supuso la constatación de que ni siquiera el “yo” cartesiano tenía fronteras claras: el sujeto de conocimiento es también el resultado de fuerzas inconscientes cuya naturaleza trata de descubrir el psicoanalista, un factor que introduce aún más confusión en la dualidad cartesiana Yo/Otro: ¿Dónde empiezan y terminan cada uno de estos dos entes?

Desde el terreno del psicoanálisis, la perspectiva aportada por Jacques Lacan (1966) viene a complicar aún más el ya de por sí complejo panorama: para el psicoanalista francés el bebé comienza a reconocer su carácter individual en la fase del espejo, es decir, en la contemplación de cómo lo otro le está contemplando a él. El marco del espejo, ese símbolo tan reiterado en los cuentos populares y en la literatura fantástica moderna, puede operar como frontera entre el ser y lo otro, pero el espejo en sí también nos ofrece el reflejo de nosotros mismos en lo otro, con lo que la dualidad cartesiana empieza a subvertirse, a la vez que se desmoronan los límites claros del pensamiento racional: ¿dónde está el “yo”? Incluso para la teoría sobre la realidad física formulada por Albert Einstein la división motivada por Descartes y su diosa razón acaba siendo baladí: el mundo de la multiplicidad no supone más que la existencia de materia que se multiplica en masas diferentes a su vez sujetas a características espacio-temporales específicas. En el terreno de la textualización de los argumentos de la física cuántica, el resultado del famoso experimento Einstein/Podolski/Rosen, que en 1935 intentó refutar, entre otros, el principio de incertidumbre de Heisenberg, llevó a la popularizada conclusión de que si cortamos un electrón en dos y situamos cada una de las mitades resultantes en un compartimento distinto, ambas seguirán moviéndose de igual manera aunque en direcciones opuestas (Albert 1992: 61-72): las dos partes de un mismo ente tienen existencia similar y paralela, sin necesidad de estar en contacto. El experimento, por supuesto, llevó a los científicos y a los popularizadores de la teoría cuántica a postular la existencia de universos alternativos donde cada uno de nosotros podría tener un doble que experimentase una vida paralela a la nuestra.

En otras palabras, la ciencia y el psicoanálisis contemporáneos han supuesto un duro ataque a la dualidad cartesiana, una dualidad que, no conviene olvidar,

ofrece fundamento ideológico a la individualidad burguesa de la Ilustración y a su proyecto político que, en nuestro caso, se manifestó en el nacimiento de los Estados Unidos de América. A todo ello es necesario añadir que la dualidad Yo/Otro, como se recordará, es probablemente la estructura binaria más importante en la creación de la hegemonía del patriarcado—blanco, en el caso de Occidente—de ahí su importancia en los análisis de la crítica post-colonial. No sorprende, por consiguiente, que Thomas Pynchon utilice sistemáticamente la estrategia de los dobles para subvertir tanto la dualidad cartesiana como la ideología patriarcal y realista clásica en la que se fundamenta aún nuestro propio acto de lectura. Por supuesto, los lectores habituales de la ficción pynchoniana reconocerán el influjo de Borges y de Nabokov en esta estrategia; pero en la quinta novela de Pynchon el doble funciona asimismo como irónico comentario a su símbolo más importante, la línea, la frontera que impone los analíticos límites de seres y propiedades en el pensamiento dualista de los occidentales.

Ya en la historia del primer nivel donde se relata el acto de relatar las aventuras de Mason y Dixon, aparece el primer par de dobles en las figuras de los sobrinos de Cherrycoke, Pitt y Pliny, nombres que a su vez evocan los de las figuras históricas Pitt el Viejo y Pitt el Joven, y Plinio el Viejo y Plinio el Joven, con lo que algunos lectores con conocimiento de la geometría contemporánea pueden llegar a recibir una cierta impresión fractálica, como ha venido ocurriendo en novelas anteriores. Los mellizos, además, creen que los dos protagonistas de la aventura presentan una condición, como ellos mismos, de Geminity:

“Boys!” their Parents call. “Bed-Time.”

“Us. To bed?” queries Pitt.

“Who should be listening to a Tale of Geminity,” explains Pliny, “if not Twins?”

“Your Surveyors were Twins,— ” “— were they not, Uncle?” (315)

La respuesta de Cherrycoke a esta pregunta es un tanto misteriosa; anticipa a sus sobrinos que los dos astrónomos llegarán a converger en cierto momento pero que también se dividirán. La referencia a Geminity juega, por supuesto, con otra de las dualidades de la novela: la de las relaciones y divergencias entre la

astronomía, que los protagonistas utilizan para hacer sus mediciones, y la astrología, su hermana progresivamente considerada bastarda con el paso del tiempo y la llegada del imperio de la razón. Ambos protagonistas son también expertos en astrología y pueden preparar el horóscopo, evocando así la figura pynchoniana de la vidente gitana, a su vez reflejo de la Madame Sosostris del célebre poema de Eliot. Dobles asimismo de los dos protagonistas en la narración de sus aventuras son las amigas de Benjamin Franklin Molly y Dolly —cuyos mismos caracteres coinciden con los de los astrónomos—o los topógrafos ayudantes Darby y Cope, que suplantan a sus jefes en ciertos momentos de la construcción de la línea. De igual manera, a raíz de un descuido en su trabajo Mason y Dixon son comparados por el chino Zhang con los legendarios astrónomos Hsi y Ho, cuya historia nos es narrada en el capítulo 64 de la novela. Incluso la fantástica—pero a su vez histórica—pata mecánica de Vaucanson denomina "the Fatal Other" a una réplica de sí misma también construida por el célebre inventor (376). La aparición del capitán Zhang, el misterioso experto chino en Feng Shui, nos conduce asimismo a relacionar el dragón chino que simboliza la energía vital con la constelación de Draco, astrológicamente asociada con los destinos de Inglaterra y su monarquía. Incluso la misma figura de Zhang es, en sí misma, sujeto de un conflicto especular. Tras una de las escenas de metamorfosis más llamativas de la novela, su archienemigo el jesuita Padre Zarpazo—"Lord of the Zero"—acaba siendo representado por el personaje oriental:

The Metamorfosis is alarming. Violet Piping outlines the Captain several times over against the perfect Black of the Soutane. He turns, revealing upon the back a gigantick and Floridly render'd Chinese Dragon, in many colors, including Heliotrope and Prussian Blue." (549)

Zhang predice un ataque de Zarpazo contra la expedición de los protagonistas que nunca se producirá, permitiendo que el lector se plantee la posibilidad de que ambas figuras, cuyos nombres comienzan por zeta, no sean dos sino un solo personaje. Otras metamorfosis, como la de un campesino que se convierte en dandy o la de un granjero que se transforma en castor, vienen obviamente a acentuar el carácter inestable de las demarcaciones ideológicas de la Ilustración.

El cuestionamiento de la preponderancia de la razón para analizar la realidad tiene posiblemente su punto más crítico en una combinación de estrategias, tanto temáticas como narrativas, de los capítulos 53 y 54, que necesariamente conducen al lector a una situación de incertidumbre cognoscitiva. Es el tema de los dobles el que abre el primero de estos capítulos. Como prefacio al mismo aparece una cita de los Undeliver'd Sermons de Cherrycoke, quien irónicamente comienza reflejando la propia condición del sacerdote como un heresiarca, a la vez que sugiere el resultado de aplicar la duda cartesiana a la idea de Dios:

The Ascent of Christ is a struggle thro' one heresy after another, River-wise up-country into a proliferations of Sects and Sects branching from Sects, unto Deism, faithless pretending to be holy, and beyond,— ever away from the Sea, from the Harbor, from all that was serene and certain, into an Interior unmapp'd, a Realm of Doubt […] Doubt is of the essence of Christ. Of the twelve Apostles, most true to him was ever Thomas, —indeed, in the Acta Thomae they are said to be Twins. The final pure Christ is pure uncertainty. (511)

El comienzo de la cita, además de ser una evocación de estructuras fractálicas, es un reflejo anticipador e irónico de la cantidad de sectas religiosas que acabarán conformando el panorama religioso de los Estados Unidos. La referencia de ecos borgianos a la apócrifa Acta Thomae nos envuelve aún más en la estrategia de los dobles que satura las páginas de la novela, pero es que además este capítulo que viene precedido con el comentario de que el puro Cristo es la pura incertidumbre, comienza de una manera incierta y misteriosa. Poco a poco el lector irá descubriendo que en el hilo narrativo de las aventuras de Mason y Dixon literalmente se ha colado otra narración en la que se relata el rapto y cautividad de una mujer blanca a manos de los indios, relato que encaja perfectamente en el subgénero de las tradicionalmente marginadas "narraciones de cautividad," cuya recuperación ha sido objeto importante de la crítica contemporánea. En la narración en cuestión la granjera Eliza Fields ha sido raptada por orden de los jesuitas y trasladada por sus raptores indios al cuartel general de aquéllos en Quebec, donde se encuentra el Padre Zarpazo indoctrinando a los alumnos de la Compañía de Jesús. El capítulo 54 vuelve a sorprender por sus estrategias narrativas: aquí la raptada se erige en narradora de su propia aventura para referir cómo los jesuitas intentan convertirla en una

prostituta de la sorprendente orden de las Viudas de Cristo, uno de cuyos objetivos principales es ofrecer placer sexual a los chinos, objeto de la colonización ideológica de la Compañía. La transgresión de papeles tradicionales, como se recordará, no es extraña en la narrativa pynchoniana, donde podemos encontrarnos a ángeles del infierno vestidos de monjas o a una orden religiosa de expertas ninjettes. Sin embargo, la segunda página del capítulo 54 nos descubre que la aventura de Eliza no es sino un cuento que aparece en una publicación periódica de la época denominada The Ghastly Fop, que se encuentra en la habitación de un sobrino de Cherrycoke y cuyo protagonista "is engaged in the long, frustrating, too often unproductive Exercise of tracking down ev'ryone with whom he yet has unresolv'd financial dealings" (527). Hasta el momento se han publicado al menos doce volúmenes de las aventuras de este individuo deseoso de equilibrar su karma financiero, incluyendo algunas ediciones piratas. Es en este relato de cautividad donde aparece primero la figura del Capitán Zhang, que escapa con Eliza del cuartel jesuita, para llegar, en un impresionante salto metaléptico al nivel de la supuestamente verdadera historia de Mason y Dixon. El oriental y la cautiva llegan por fin a "the West Line, and decide to follow the Visto east, and ere long they have come up to the Party" (534). Con ello, los lectores perdemos la línea que debería haber separado la ficcional narrativa de Zhang y Eliza de la historia de los astrónomos, el acto de lectura del sobrino de Cherrycoke con la transmisión oral que este último efectúa de las aventuras de Mason y Dixon.

La serie de estrategias metaficcionales que se acumulan en estos capítulos tienen como consecuencia el cuestionamiento de las barreras que tradicionalmente han definido al ser humano como un sujeto estable de conocimiento pero subvierten asimismo la noción de la transparencia o la objetividad en cualquier acto de narración o representación discursiva. Esta estrategia coincide, por supuesto, con las abundantes referencias a historias que podrían haber sucedido pero que permanecen en un estatus de posibilidad o que existen sólo en el nivel de los sueños: la imaginación, queda claro, es la gran artífice de buena parte de las aventuras de dos astrónomos que, sin embargo, eran siervos de la Ilustración y que con su ilustrado trabajo contribuyeron activamente al levantamiento de un mapa de la realidad tanto física como ideológica del país que estaba todavía por crearse.

La temporalidad en que hay que enmarcar la gran empresa cartográfica de Mason y Dixon es otro de los factores más importantes en mi interpretación de la novela. Una vez más, desde la década de los años ochenta, se produce la

narración de unos hechos ocurridos en los años sesenta sólo que, en esta ocasión, a diferencia de lo que ocurriera en Vineland, el siglo es el XVIII y no el XX. Pero en ambos casos nos encontramos con que los gustos y las ideologías se han transformando sustancialmente en tan breve intervalo temporal. La versión del cambio políticocultural acaecido en Vineland ya la conocemos. En el caso de Mason & Dixon, el cambio es políticamente transcendental: la antigua colonia de veinte años atrás es ya, cuando Cherrycoke se erige en narrador, la nueva nación de los Estados Unidos de América; pero además culturalmente las certezas de la Ilustración están perdiendo terreno a pasos agigantados ante la revalorización del elemento mágico y fantástico que afecta, desde el acto narrativo, incluso a la caracterización de los dos protagonistas: Mason es retratado como un ser melancólico, obsesionado por el fantasma de su mujer, plasmación del gusto gótico que comienza a resquebrajar el imperio de la razón; Dixon es el personaje romántico que gusta saborear especias exóticas y que se rodea de seres marginados, estando dispuesto a defenderlos, como llega a ser el caso, incluso con el látigo en la mano.

Pero si las brechas se están abriendo en el edificio de la modernidad por efectos del nuevo espíritu gótico-romántico, la temporalidad de la narración se complica aún más por la existencia de supuestos elementos anacrónicos, que parecen venir desde la década final del siglo XX para ofrecernos la posibilidad de entender, desde nuestra perspectiva, los cambios socio-políticos que desde el siglo XVII comenzaron a gestar el mundo post-industrial en que ahora vivimos. Junto a la reiterada aparición de comentarios anacrónicos por parte del narrador extradiegético o del borgiano Cherrycoke, la comicidad de Pynchon le lleva a resaltar en su dibujo de los ilustrados angloamericanos el hecho de que la suya es una sociedad empeñada en el consumo de sustancias narcóticas y estimulantes (267, 298, 330, etc.). El romántico Dixon, además de ser un consumidor de láudano, se convierte en un buscador empedernido de nuevas variedades de café y, se sugiere cómicamente, importará incluso la receta del ketchup a las Islas Británicas; sus aventuras le llevarán a alternar en salones sociales con empedernidos consumidores de café que, en un genial salto histórico, reflejan la moda que se impuso en la Norteamérica de finales del siglo XX por saborear variedades de café enérgicas y exóticas, moda que se manifestó en la proliferación de establecimientos dedicados al consumo de café como la conocida cadena Starbuck. Personajes históricos como Clive de la India o el mismísimo George Washington acompañan al romántico protagonista en su gusto por lo que hoy día son drogas ilegales en el país americano; en tanto que el primero es un adicto al opio, el segundo y gran artífice de la independencia

norteamericana recibe en su casa a los dos protagonistas fumando marihuana. Más allá de lo que podrían parecer elementos irreverentes o anacrónicos en un escritor que se formó en la contracultura de hipsters y hippies, es necesario señalar que, en efecto, el uso de estimulantes y narcóticos estuvo de moda entre los círculos de ilustrados y, posteriormente, de románticos, como lo atestiguan las numerosas referencias históricas al consumo de té o de opio; la importancia de las especias en la estructura colonial europea del siglo XVIII es además incuestionable, lo cual nos lleva a comprender la sutil aunque cómica argumentación de Thomas Pynchon en su quinta novela: el consumo legal de drogas es una práctica favorecida, si no creada, por los mismos ilustrados cuyas ideas llevaron, a su vez, a la construcción de los valores racionales que hoy en día se argumentan para prohibir su consumo.

Sin embargo, la paradoja se extiende igualmente al hecho de que este consumo, que aparentemente saca de su razón a los ilustrados, es una manifestación más de que la creencia en los poderes de la razón para comprender, controlar y mejorar la sociedad está siendo socavada desde sus mismos cimientos: el cometido racional de los astrónomos, que supone levantar un mapa de la realidad física de la nueva tierra, se encuentra con la oposición gótico-romántica de sus mismos caracteres y con los abundantes elementos mágicos y fantásticos que salen al paso de la caravana topográfica para convencernos de la imposibilidad última con que el proyecto de la Ilustración se enfrenta en su intento de racionalizar toda la existencia. Nuestra lectura de la novela es necesariamente lineal pero la importancia de la línea como instrumento de conocimiento concluye ahí: la razón, manifiesta en la necesidad de analizar y comercializar la realidad, dividiéndola en líneas de demarcación, tropieza con factores que, como la marihuana, sugieren la necesidad de ampliar el horizonte del conocimiento hacia otras perspectivas, de borrar los límites que nos separan de la espiritualidad invisible representada en la energía de V., de lo oculto del mundo de la fantasía, de lo marginal que existe en el seno de la sociedad patriarcal, factores todos que ocupan un lugar privilegiado y reiterado en la narración pynchoniana.

Siervos de la Ilustración, Mason y Dixon comienzan a sospechar, desde el incidente con un buque de guerra francés en su primera salida juntos, la existencia de razones ocultas o, incluso, de una conspiración de la que, sin saberlo, forman parte. El siniestro y misterioso “They” que encontramos en las narrativas anteriores, alcanza en esta quinta novela un significado claro y específico. La Royal Society es la entidad responsable de haber enviado a los protagonistas a las diversas encomiendas en que han participado juntos, y en

todas ellas existe un elemento común que Dixon finalmente se aventura a comentar con su compañero y ya amigo; ello ocurre en una conversación en la que el topógrafo romántico pasa de la anagnórisis a la rabia incontenible:

"Ev'rywhere the've sent us,— the Cape, St. Helena, America, —what's the Element common to all?"

"Long Voyages by Sea," replies Mason, blinking in Exhaustion by now chronick. "Was there anything else?"

"Slaves. Ev'ry day at the Cape, we lived with Slavery in our faces, —more of it at St. Helena,— and now here we are again, in another Colony, this time having drawn them a Line between their Slave-Keepers, and their Wage-Payers, as if doom'd to re-encounter thro' the World this Public Secret, this shameful Core... Pretending it to be ever somewhere else, with the Turks, the Russians, the Companies, down there, down where it smells like warm Brine and Gunpowder fumes, they're murdering and dispossessing thousands untallied, the innocent of the World, passing daily into the Hands of Slave-owners and Torturers, but oh, never in Holland, nor in England, that Garden of Fools..." (692-93)

El topógrafo concluye ante su amigo que no puede confiar ni en la nobleza de su país ni en su propio rey, capaz de mandar ejecutar a los miembros de su propia clase social. "What may they be willing to do to huz?," Dixon se pregunta al acabar el capítulo.

Lo que el destino deparará a los súbditos británicos y norteamericanos en sus relaciones con el rey inglés es algo que los lectores de la novela de Pynchon ya saben o pueden saber si confían suficientemente en la ciencia de la historiografía. Sin embargo, la fuerte presencia de la dualidad complementaria formada por la conspiración y la paranoia en el ánimo de los dos protagonistas se refuerza textualmente con esos procesos descontextualizados en el nivel del discurso narrativo a los que me refería más arriba. La confusa manera en que se narran las distintas historias en los distintos niveles que conforman el texto de la novela nos sugiere un anacrónico tono postmodernista centrado en la disolución del sujeto estable de conocimiento (Smyth 1991); dicho tono se fortalece aún más por las reiteradas referencias existentes al acto de la representación y al

levantamiento de un mapa de la realidad. Paradójicamente, en la quinta novela de Pynchon el insistente cuestionamiento de la objetividad historiográfica puede llegar a hacer que los lectores se planteen la necesidad de no olvidar los errores del pasado para no volver a cometerlos en el futuro. O, dicho de otra manera, en su combinación de elementos metaficcionales y fantásticos Mason & Dixon nos invita a replantearnos seriamente el papel que la historiografía ha jugado en la noción que ahora tenemos de los Estados Unidos de América.

La crítica alternativa que Pynchon ofrece para que los lectores nos deleitemos con el anacrónico tono postmodernista de la novela nos sugiere el tipo de crítica post-colonial vigente en el panorama de los estudios culturales de los años noventa y, en ocasiones, la figura de uno de los teóricos más influyentes de los postestructuralismos, Michel Foucault.

En su célebre estudio Surveiller et punir (1975), Foucault investiga el desarrollo de las relaciones de poder en el siglo XVIII. En este momento histórico, una vez que la ideología pragmática e ilustrada ha alcanzado de manera efectiva el poder político, está operando una transición desde el viejo poder monárquico que castigaba a sus súbditos hacia un nuevo tipo de "poder disciplinario" en el que el acto de vigilancia—surveillance—se ha interiorizado de tal manera que es el mismo individuo quien se constituye en herramienta de su propio control políticosocial. El crítico francés ejemplifica esta transformación de las relaciones de poder en el conocido proyecto del Panopticón ideado por Bentham: una prisión donde las celdas están abiertas pero en donde los prisioneros nunca saben si son objeto de la observación del vigilante de la torre central. Este sistema de vigilancia resulta extremadamente barato porque se aprovecha de la vida emocional del individuo para su puesta en práctica. Obvia referirnos aquí a las teorías de Freud sobre el superego o al éxito de programas televisivos como "Gran Hermano" que inciden precisamente en la capacidad de autocontrol del individuo. En la sociedad moderna, cuando nos enfrentamos a ese enigmático término que denominamos "poder" y lo relacionamos con el control o la vigilancia de los seres humanos, necesariamente aparece la primera dicotomía categórica sobre la ubicación de tal poder: dentro o fuera. La presión que nos induce al autocontrol ¿existe fuera de nosotros, en el contexto político-social o es el resultado de un proceso emocional de índole paranoico? Si al hecho de que la historia—tanto real como ficticia—de Mason y Dixon transcurre en el siglo XVIII unimos la insistente aparición en la novela del término representation, la profesión de los protagonistas como cartógrafos o surveyors cuyo objetivo es levantar el mapa de un área espacial y la insistente referencia por parte de ambos

a la posible existencia de una conspiración, tenemos todos los ingredientes que invitan a un estudio del paródico método postestructuralista con el que Pynchon aborda su ataque contra los excesos ilustrados.

Recordemos, en este sentido, que los dos protagonistas del libro son históricos y que ambos formaron parte del archivo histórico oficial de los Estados Unidos debido a que entre 1763 y 1767 levantaron tanto sobre el mapa como sobre el terreno la línea territorial que habría de dividir los futuros estados, entonces aún colonias, de Pennsylvania y Maryland. Un primer factor destacable de su empresa lo constituye el hecho de que los topógrafos no fueron empleados por la Corona británica sino que su trabajo fue contratado por los respectivos beneficiarios de las cartas reales que otorgaban la propiedad de las dos colonias —los Penn y los Baltimore. A ello hay que añadir que Mason y Dixon no eran trabajadores independientes: los encargos les eran asignados por la Royal Society, no por los interesados directamente. Pynchon nos transporta astutamente a un momento histórico en que, por efectos del colonialismo, las antiguas compañías reales se han transformado ya en entidades mercantiles cuyos beneficios no se corresponden necesariamente con los intereses de la figura real ni con la prosperidad del reino. El capitalismo está naciendo para recoger los frutos del colonialismo, de ahí también la importancia que en la novela se da a la figura, también histórica, de Clive de la India, célebre lugarteniente de la East India Company y hermano político del Astrónomo Real Maskelyne. Allá por donde pasan, Mason y Dixon siempre se encuentran con personajes que se empeñan celosamente en mantener la prosperidad de las compañías mercantiles de la época, entidades de tal poder que movilizaban los ejércitos necesarios para llevar a cabo la conquista colonial de Sudáfrica o de la India. Irónicamente, el autor invisible reserva en su novela el papel de control económico-espiritual a otra Compañía, la de Jesús, representada por el diabólico Padre Zarpazo.

De esta manera, y por un interés privado—la delimitación de fronteras entre las posesiones de dos familias—los topógrafos se involucran en una tarea de “control y vigilancia” territorial que supondrá además la línea de demarcación entre los futuros estados abolicionistas y esclavistas. Gracias a la naturaleza del trabajo de los dos protagonistas el lector es invitado a ir sopesando las relaciones existentes entre el colonialismo y la esclavitud: a los pocos años de su

levantamiento sobre el terreno, la línea será ya históricamente la frontera que divida al país recién creado en dos partes ideológicamente muy distanciadas. La estrategia nos lleva, de esta manera, a plantearnos cuáles son los cimientos sobre los que se fundamenta la democracia de los Estados Unidos, un país que se construye, según testifican las páginas de la novela, sobre los pilares de la esclavitud y el colonialismo, la matanza de los indios y la discriminación de la mujer. Con objeto de dar validez a su ataque ideológico, Pynchon juega con las nociones de razón, Ilustración, conspiración y paranoia, desconstruyéndolas insistentemente gracias a sus técnicas metaficcionales y a su inventada colección de hechos fantásticos.

El libro está dividido en tres partes, hecho que irónicamente podría entenderse como resultado de aplicar la norma literaria clásica de la introducción, el desarrollo y el desenlace a la historia de la relación profesional que mantuvieron los dos protagonistas. No obstante, esta tradicional división de los eventos en tres es otra llamada de atención especialmente para los lectores asiduos de la obra pynchoniana: la primera parte se centra en el primer encuentro de los dos protagonistas para llevar a cabo una serie de mediciones aprovechando la alineación y tránsito del planeta Venus, trabajo que es abortado por la aparición de un buque de guerra francés que casi manda el barco de los protagonistas al fondo del mar. El incidente señala también la primera ocasión en que los astrónomos se preguntan si no están siendo objeto de una conspiración (41, 44).

La segunda parte de la novela se centra en la aventura norteamericana, en el levantamiento de la línea divisoria o Visto. En esta sección del libro a las sospechas paranoicas de los protagonistas se unen pronto las referencias al gusto que los habitantes de Pennsylvania tienen por la conspiración política. En una de sus salidas nocturnas, Dixon va a parar a una taberna donde una voz anónima le explica los entresijos políticos de sus conciudadanos:

Pennsylvania politics? Its name is Simplicity. Religious bodies here cannot be distinguish’d from Political Factions. These are Quaker, Anglican, Presbyterian, German Pietist. Each prevails in its own area of the Province. Till about five years ago, the Presbyterians fought among themselves so fiercely, that despite their great numbers, they remain’d without much Political Effect,—lately, since the Old and New Lights reach’d their Accommodation, all the other Parties have hasten’d to strike bargains with them as they may,—not least of them the Penns,

who tho’ Quaker by ancestry are Anglican in Praxis,—some even say, Tools of Rome. (293)

La irónica “simplicidad” de la política de los futuros defensores del abolicionismo y la combinación de los intereses sociales de estos representantes del racionalismo ilustrado con diversas teorías y prácticas religiosas tiene su reflejo en la política, todavía monárquica, de los franceses y de la Orden de los Jesuitas. Detrás de las estrategias representadas por el Padre Zarpazo se encuentra la necesidad política de la Orden por controlar el espíritu de los habitantes de las nuevas colonias. Para ello los jesuitas han creado un gigantesco sistema telegráfico, irónica anticipación de la “World Wide Web” (“...a great number of Jesuit Observatories, flung as a Web, all over the World...” 223). Dicho sistema demuestra su convencimiento de que la vigilancia, a través de un efectivo sistema de comunicación, es la manera más eficaz para ejercer el poder último de controlar a la gente.

La tercera parte de la novela supone, en el contexto de toda la obra de Pynchon, la primera vez que se nos relata la muerte de unos protagonistas, con lo que nos encontramos con una sensación de cerrazón de la historia más propia de la novela realista tradicional que del producto abierto de un autor postmodernista. El viejo motivo pynchoniano de la mortalidad, que se aprecia ya en sus primeros cuentos, es aquí un elemento muy destacado, si bien el postmodernismo también interviene en la manera de un final alternativo por medio de uno de esos episodios de lo subjetivo en el que el narrador se imagina la posibilidad de que Mason y Dixon hubiesen vuelto a trabajar juntos, ahora en la construcción de una línea que cruzase el océano Atlántico desde la Bahía de Chesapeake hasta la Extremadura hispana, esa otra simbólica frontera que en su día dividiese las fuerzas cristianas de las musulmanas. Pero ¿quién podría haber pagado a los astrónomos para que levantasen semejante línea en medio de las aguas del océano? Por supuesto, el narrador se aventura a suponer, “the transnoctially charter’d ‘Atlantick Company.’” Tras la aparentemente absurda empresa de rentabilizar la línea topográfica transoceánica se esconde la perceptiva ironía pynchoniana que sabe que los mismos valores de la contracultura acabaron siendo utilizados por la nueva derecha para su propio beneficio: todo es susceptible de ser convertido en un objeto de consumo en la sociedad capitalista y post-industrial en que vivimos, si bien a los protagonistas de esta empresa, que en la novela sólo pertenece al reino de lo subjetivo, se les ofrece una posible vía

de escape de la red económico-política que los mantiene esclavizados: “Betwixt themselves,” concluye el capítulo, “neither feels British enough anymore, not quite American, for either Side of the Ocean. They are content to reside like Ferrymen or Bridge-keepers, even in a Ubiquity of Flow, before a ceaseless Spectacle of Transition” (713). El último término de esta cita evoca, por supuesto, el tránsito de Venus, el fenómeno que unió en su día a los dos astrónomos por primera vez; la moral del párrafo completo es, de nuevo, la expuesta en la ya reiterada frase pynchoniana de “keep it bouncing,” porque sólo así fluirá la energía capaz de disolver todas las barreras y líneas impuestas por el análisis ilustrado de los siervos de la entropía. Y los topógrafos ciertamente se mueven arriba y abajo, de este a oeste y viceversa durante todo el libro, en su acto de ir reconociendo los paisajes, gentes y costumbres de las colonias y territorios que visitan, ofreciendo al mismo tiempo a los lectores de la novela un completo recorrido por la ideología aquí ironizada de la Ilustración y por su empeño en formar una sociedad moderna aparentemente bienintencionada y analítica pero que encubre los intereses mercantilistas de sus gestores.

Como señalé al comienzo de este capítulo, por debajo de la complejidad del relato parece claro que Pynchon desea que evaluemos la significación que hoy en día puede tener el sueño norteamericano, un icono del proyecto de la modernidad cuya misma concepción obedeció ya a razones políticas donde ni la libertad ni la democracia eran valores que correspondiese disfrutar a todos los norteamericanos por igual. En este sentido, el hecho de que sea el siglo XVIII el espacio temporal donde se desarrolla la aventura permite asimismo establecer otro paralelismo con la obra de Foucault, en buena medida orientada al análisis de la sociedad moderna en ese período.

La estrategia del pensador francés de levantar “mapas de la realidad” para poder estudiarla es literalmente seguida por Pynchon en su quinta novela: Mason y Dixon dibujan la realidad norteamericana en un mapa—el libro que leemos—gracias a su labor como surveyors, siendo su papel el de observadores vigilantes de una realidad que deben representar de acuerdo con sus conocimientos racionales sobre astronomía y topografía. Su tarea debería significar que ambos están al servicio de la diosa razón; lo que sus largos y penosos viajes les enseñan es, sin embargo, que son siervos de dos de las facciones políticas que, disfrazadas con el manto del pensamiento ilustrado, sólo persiguen intereses económicos, en este caso manifiestos en la pugna por el control fiscal de ciertos territorios, y que se encuentran en medio de una disputa también de tipo fiscal entre la corona inglesa y sus colonias americanas.

Como ya señalaba más arriba, el siglo XVIII supuso políticamente un espacio donde proliferaron las conspiraciones (Cowart 1998), a la vez que se extendió desde el terreno científico y filosófico la confianza en las posibilidades del hombre—notoria seguía siendo la ausencia de la mujer—para entender y controlar el mundo (Hayles 1999). La conspiración política no es, en este contexto, sino un instrumento para fijar y controlar la realidad, y los temores de Mason y Dixon de ser víctimas de una conspiración tendrían su fundamento en este curioso espíritu de la época; de ahí la cómica escena en la que Maskelyne trata de convencer a Mason para que espíe a Dixon y, minutos más tarde, trata de convencer a éste de que haga lo propio con aquél. No ha de sorprendernos, en este sentido, que poco tiempo después sea Maskelyne y no Mason quien ascienda a la condición de Astrónomo Real. Los dos protagonistas se niegan a jugar a conspiradores y, en su propia sinceridad y honestidad, siembran la semilla que germinará en ese “mapa” de la realidad alternativa de una Norteamérica empeñada en escapar del rigor racional y mercantilista de la Ilustración. En sus aventuras una multitud de fuerzas góticas y románticas abrirán fisuras en su actividad topográfica para distorsionar la posibilidad de un mapa meramente racional de la realidad norteamericana.

En la novela varios episodios desconstruyen progresivamente la pretenciosa creencia del patriarcado moderno de que el hombre puede medirlo todo con una perfecta exactitud. La línea divisoria que los topógrafos deben trazar conlleva en sí misma un problema matemático irresoluble debido a la inexactitud de lo escrito en las cartas reales, resultado de lo cual es que la línea cartográfica final no llega a aclarar la división entre las dos colonias de manera precisa (464, 468-69). Y si la medición del espacio ofrece problemas de exactitud para los siervos de la Ilustración, no es menor lo que ocurre con la división temporal. En 1752 los ingleses deciden adoptar el Calendario Gregoriano de los católicos, hecho que les supone la necesidad de efectuar un salto temporal de once días en ese año, los denominados “Eleven missing days.” Pynchon aprovecha este hecho histórico para referirse a la condición de nerviosismo que el efecto de la desaparición de estos días del calendario oficial pudo haber provocado en los habitantes de la época ¿A dónde fueron a parar esos días? El evento permite a Mason relatar el cuento de cómo él mismo vivió “dentro” de esas misteriosas fechas perdidas (556-558), relato fantástico que lo aparta decididamente de lo que sería propio de un siervo de la Ilustración. Sin embargo, el proyecto de ésta se desmorona en las páginas de la novela no solamente por los cuentos inventados por Cherrycoke o por alguno de sus protagonistas. La aventura del levantamiento de la línea o Visto es en sí misma un continuo ataque contra las

fuerzas de la lógica y la razón.

En la aventura de la línea proliferan elementos fantásticos donde hombres se convierten en castores o la naturaleza se desorbita con frutos inimaginablemente gigantescos. Pero, sin duda, es el pato de Vaucanson, aquí de género femenino, uno de los factores más representativos de la lucha entre el imperio de la razón y su subversión a manos de la fantasía romántico-pynchonesca. Este pato mecánico fue una criatura efectivamente concebida en la realidad histórica en términos muy parecidos a los que se le atribuyen en la ficción novelesca: el histórico inventor Jacques de Vaucanson se planteó como objetivo y llegó a construir un pato mecánico capaz de "eating, drinking, macerating the food, and voiding excrements, pluming her wings, picking her feathers, and performing several operations in imitation of a living duck" (impreso por T. Parker, Londres 1742; Webguide to Mason & Dixon. Véase fig.1).

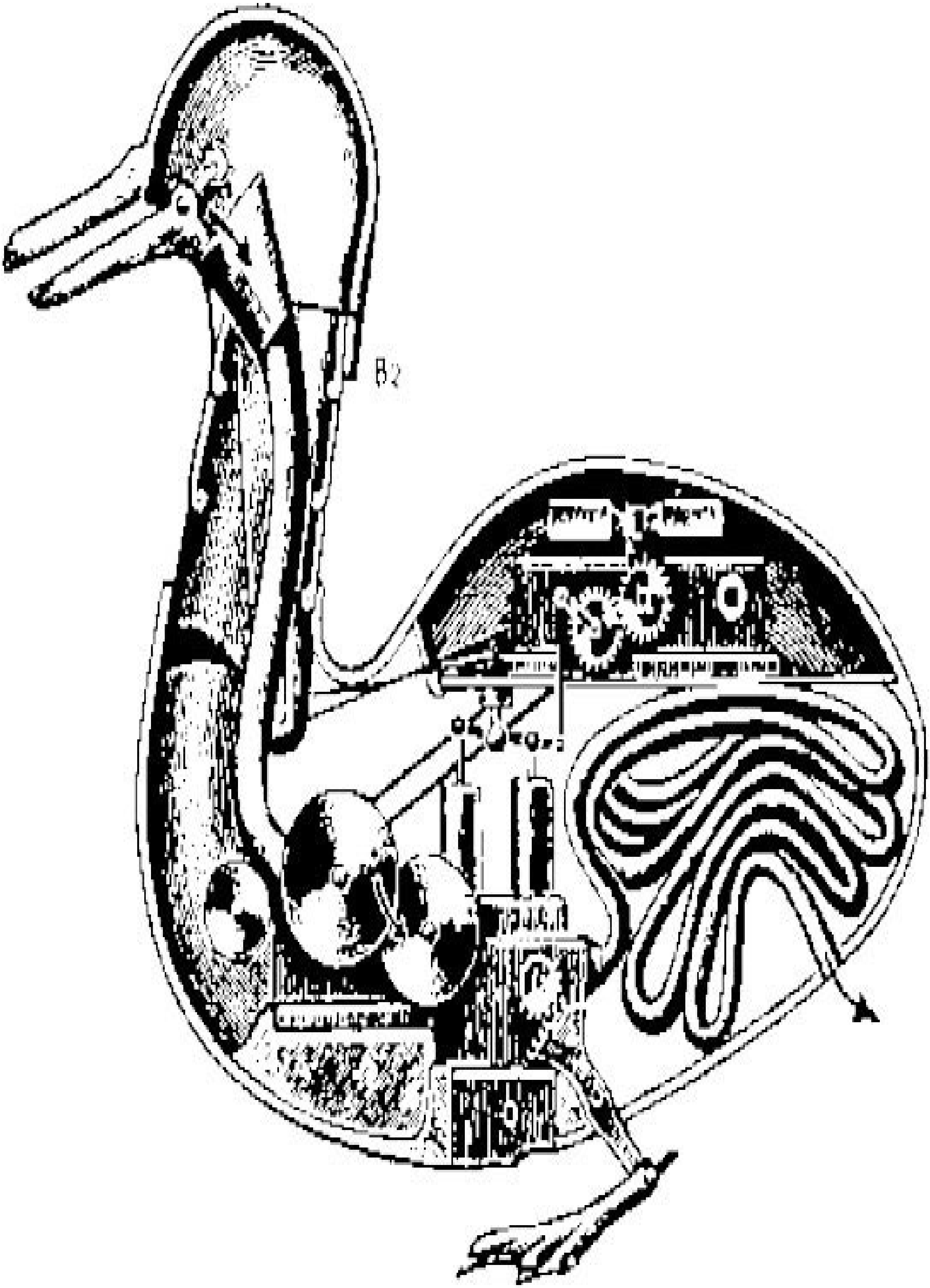
B2

Fig. 1: El pato de Vaucanson

A este robot animal Pynchon lo dota, además, con el sentimiento del amor, emoción que le lleva a cortejar al cocinero francés Armand Allègre y a constituirse literalmente en su ángel guardián (371-81, 666-69), con lo que el autor invisible consigue, por una parte, desarrollar una irónica crítica sobre el absurdo a que puede conducir la fe ciega en la razón pero, por otra, hacer un guiño a sus lectores asiduos sobre el personaje de Lady V. Al contrario que ésta, cuyo cuerpo y personalidad van progresivamente transformándose en máquina, la versión pynchoniana del pato mecánico de Vaucanson se humaniza debido a los sentimientos que muestra por el cocinero francés, simbolizando así en su pequeño cuerpo mecánico uno de los motivos más recurrentes en la narrativa de Philip K. Dick y posteriormente del cyberpunk (Hayles 1999: 160-91).

Si la sujeción al solo criterio de la razón destruye las emociones y, por consiguiente, mecaniza entrópicamente al ser humano, es en el fluir de las emociones donde Pynchon encuentra otro posible escape de la racionalidad categórica que impera en el período en que se gestó la nueva nación americana. La relación entre el mecánico pato y el cocinero forma parte de una serie de motivos relacionados con las emociones humanas que alcanza su nivel más importante en la amistad entre Mason y Dixon. Será esta amistad, que poco a poco se va forjando entre los dos protagonistas, la responsable de que sus caracteres, al principio totalmente opuestos, acaben rompiendo la línea que los separa y lleguen a ser prácticamente intercambiables. Aunque literalmente Mason es el astrónomo y Dixon el topógrafo, la distinción de sus diferentes profesiones se desvanece pronto debido a la complementariedad de las tareas que realizan y pronto será el mismo narrador quien se refiera a ambos indistintamente como astrónomos o como topógrafos. La complementariedad de sus profesiones refleja asimismo una de las grandes máximas del libro, “As Above, so Below”: el cielo y la tierra, objetos de los estudios de astrónomos y topógrafos, dejan de ser divididos por la línea del horizonte en una novela en que los límites racionales son sistemáticamente subvertidos. De manera similar, al comienzo del libro los caracteres de los protagonistas son presentados como muy distintos pero se irán confundiendo a lo largo de un proceso de indefinición que los alejará de los postulados ideológicos de la Ilustración. Pynchon caracteriza a

Mason como un ser melancólico, de mentalidad gótica, en tanto que su compañero de aventuras es un ser romántico; al primero le gusta el vino y se aleja frecuentemente de la compañía de las mujeres; el segundo es bebedor de cerveza y un empedernido conquistador. Sin embargo, lejos de mantener este distanciamiento temperamental que vendría a representar las supuestas fronteras existentes entre lo gótico y lo romántico, Mason y Dixon llegan a ejemplificar en sí mismos el motivo postmodernista de la inestabilidad del sujeto de conocimiento para desestabilizar, de esta manera, la manía ilustrada de trazar rígidas líneas divisorias para analizar la realidad en términos supuestamente científicos. Por si fuera poco, Mason es anglicano y Dixon cuáquero, aquél prefiere el té y éste el café, pero en una sostenida depuración de los efectos de la aristotélica Ley del medio excluido su amistad les acaba llevando a un estado de reconciliación y respeto mutuo que llega a ser ya claramente manifiesto en el histórico momento cuando han de decidir si continúan con el trazado de la línea o dan por terminada su tarea al llegar al Indian War Path. La astuta narración de Cherrycoke (¿o del narrador extradiegético?) nos lleva al momento en que Mason opina que deben sobreponerse al miedo que les inspiran los indios y continuar su cometido más allá de la mágica y más antigua marca trazada por los habitantes nativos:

Mason, stubborn, wishes to go on, believing that with Hugh Crawford's help, he may negotiate for another ten minutes of Arc. "But Mason, they don't know what thah' is...?"

"We'll show them. Let them look thro' the Instruments or something.

Or they can watch us writing." (678)

Sin embargo, sólo una página después la misma voz narrativa nos informa de que, sin razones que aparentemente lo justifiquen, los puntos de vista de los protagonistas han dado un cambio radical; los topógrafos "at some point exchange Positions, with Dixon now for pushing on, razzle-dazzling their way among the Indians at least as far as Ohio" (679). El hecho en sí supone la constatación, una vez más, de que el carácter de un ser humano es voluble y de que los límites y las fronteras impuestos por la razón acaban por no poder

sostenerse ante el ímpetu de lo emocional, aquí calificado como gótico y romántico. La implicación desde un punto de vista científico se hace igualmente clara: el racionalismo que garantizó el triunfo ideológico del newtonianismo y de la física clásica será progresivamente despojado de sus creencias autocomplacientes por los estudios científicos posteriores que, centrados en la observación de fenómenos asistemáticos e inciertos, culminarán en la importancia que las teorías del caos tienen, incluso en el nivel cultural, desde las últimas décadas del siglo XX. La paradoja última de que la línea ilustrada que divide Pennsylvania de Maryland ha sido construida por unos científicos caracterizados por su inestabilidad emocional de naturaleza gótica y romántica, representa en sí misma el germen de la destrucción del analítico experimento de la modernidad ilustrada: en las páginas de Mason & Dixon el ilustrado puede transformarse en romántico, el chino en jesuita, la mujer en guerrera, la fantasía en realidad porque, como ocurre con la concepción de flujo continuo que los indios tienen de su propio sendero de la guerra (646), la novela en sí es una constante invitación a la rebelión contra la tiranía categórica de la razón.

En esta lucha contra el mundo de las apariencias regido por la Ley del medio excluido y las demarcaciones ilustradas, la crítica político-social vuelve a ser una de las piedras angulares de la narrativa pynchoniana. Como ocurriera con las novelas anteriores, el lector ha de enfrentarse a párrafos que cuestionan la naturaleza y desarrollo del sueño norteamericano, y ninguno parece tan sobresaliente en esta larga novela como el párrafo siguiente, frecuentemente mencionado por los estudiosos de la obra de Pynchon:

Does Britannia, when she sleeps, dream? Is America her dream?— in which all that cannot pass in the metropolitan Wakefulness is allow'd Expression away in the restless Slumber of these Provinces, and on West-ward, wherever 'tis not yet mapp'd, nor written down, nor ever, by the majority of Mankind, seen,— serving as a very Rubbish-Tip for subjunctive Hopes, for all that may yet be true,— Earthly Paradise, Fountain of Youth, Realms of Prester John, Christ's Kingdom, ever behind the sunset, safe till the next Territory to the West be seen and recorded, measur'd and tied in, back into the Net-Work of Points already known, that slowly triangulates its way into the Continent, changing all from subjective to declarative, reducing Possibilities to Simplicities that serve the ends of Governments, — winning away from the realm of the Sacred, its Borderlands one by one, and assuming them unto the bare mortal World that is our home, and

our Despair. (345)

La crítica a las fuerzas del racionalismo es más que obvia. El sueño norteamericano está espacialmente unido al motivo de la marcha hacia el oeste, a su vez símbolo de esperanza para que los desposeídos puedan comenzar una nueva vida. Desde el país colonizador se contempla su propia colonia como una segunda oportunidad cuya vigencia, en su recorrido, Mason y Dixon no pueden nunca constatar: allá por donde pasan sólo encuentran los viejos vicios de Europa heredados en sus colonias; la esclavitud persiste en Sudáfrica, Santa Elena, Virginia y Maryland, en tanto que al norte de la línea erigida por Mason y Dixon continúa el imperio del mercantilismo, incluso entre los artífices de la rebelión contra el tiránico rey inglés. Los Hijos de la Libertad neoyorquinos que son visitados por los dos topógrafos en años sucesivos no están interesados tanto en la democracia como en el pago de impuestos; incluso la nueva bandera de la independencia nace como una combinación de símbolos masónicos, en cuyas sociedades secretas militan los Padres de la patria que están económicamente interesados en la construcción del nuevo país (Baker 2000). La consecuencia de ello es que el sueño norteamericano nace ya corrupto en sí mismo. De hecho, siendo Thomas Jefferson uno de sus grandes artífices, parece difícil de explicar que en su propia residencia de Monticello este Padre de la nueva nación mantuviese hacinados a sus esclavos africanos en pequeñas cabañas de madera cuyos restos todavía pueden ver hoy en día quienes visiten dicho lugar de culto patriótico.

Sin embargo, como también señala claramente el narrador pynchoniano en la cita anterior, el viaje de exploración al oeste es algo más que la trampa ideológica que va destruyendo progresivamente la tierra fantástica y subjetiva de los nativos, encorsetándola con los mapas topográficos de la analítica Ilustración, y sirviendo a los Gobiernos en su proceso reductivista desde lo posible a lo simple. En el paradigma temporal, ese viaje hacia el oeste que comienza en el siglo XVI representa igualmente el alejamiento de las creencias en lo sagrado; el sueño democrático norteamericano se ha visto reducido progresivamente a una mera esperanza de mejores expectativas económicas que finalmente nos han dejado atrapados en la angustiosa comprensión de nuestra mortalidad. El sueño se ha tornado en un motivo meramente materialista y con ello se hace obvia la necesidad de una Revelación para combatir el pernicioso efecto de angustia existencial que permanece. En términos de metáfora

termodinámica, Mason & Dixon es un viaje al pasado donde se construyó el gran sueño de una nueva vida de felicidad que nunca se pudo llevar a cabo, salvo en unos pocos casos. El mito de la nueva tierra de oportunidades se ha mantenido vigente desde entonces hasta hoy día pero las energías sociales quedaron ya estancadas en el siglo XVIII, sin posibilidad de mover el sistema clasista y opresivo heredado de la vieja civilización europea. Por encima de la consideración del sistema opresivo de la Norteamérica de entonces y de la existente a finales del siglo XX, la revelación que demanda el texto pynchoniano vuelve a insistir en el “keep it bouncing” anterior y se envuelve de nuevo en el paródico uso de la cábala representado en la supuesta simbología de las letras uve y zeta. Sin embargo, esta vez existe una adición simbólica muy importante y sobre cuya presencia en el mismo título del libro, según cuentan las historias que precedieron la publicación de la novela, el autor insistió encarecidamente a sus editores: el ampersand (Maxwell 1998).

El Oxford English Dictionary define este símbolo, que representa el antiguo et latino, de la siguiente manera: “Ampersand: Corruption of ‘and per se and,’ the old way of spelling and naming the character &, i.e. ‘& by itself and;’ found in various forms in almost all the dialect Glossaries.” Tal es la importancia que este símbolo debió tener para Pynchon que un gran ampersand ocupa el centro de la cubierta de la primera edición de la novela, seguido del título del libro, en caracteres más pequeños, título en el que el símbolo vuelve a aparecer, en este caso para unir los nombres de Mason y Dixon (Fig. 2).

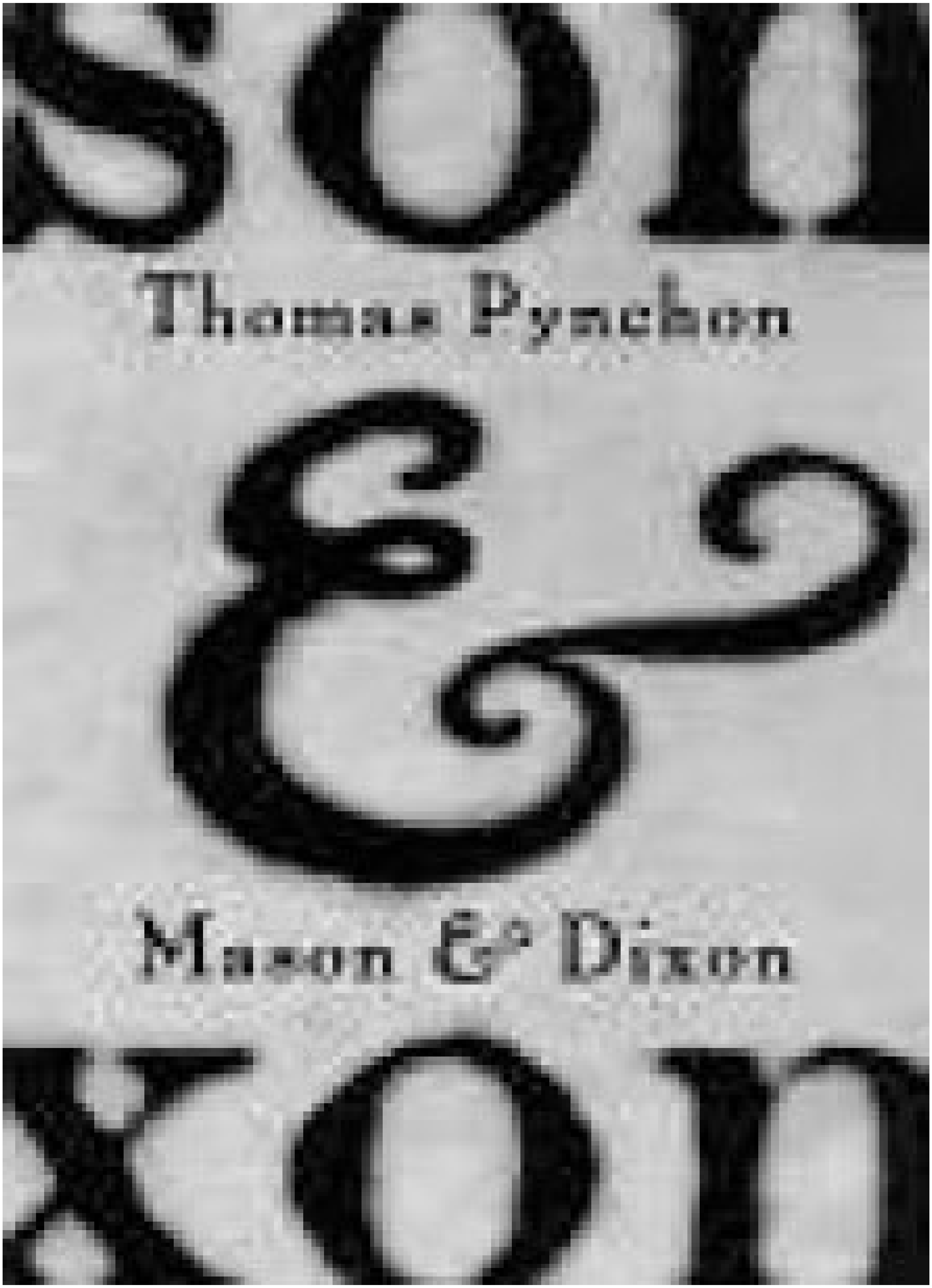
Thomas Pynchon
Mason & Dixon

Fig. 2: Portada original de Mason & Dixon

El mismo diccionario nos ayuda también a suponer el porqué de la importancia simbólica que pueda tener el símbolo en cuestión. Dos de las entradas históricas que aporta para ejemplificar el uso del ampersand inciden directamente en los usos cabalísticos del autor invisible:

1859 Geo. Eliot Adam Bede xxi, He thought it [Z] had only been put there to finish off th' alphabet like, though ampusand would ha' done as well.

1882 Freeman in Longm. Mag. I. 95 "Ampussy and," that is, in full "and per se, and," is the name of the sign for the conjunction and, &, which used to be printed at the end of the alphabet.

En ambos casos se pone de manifiesto que el ampersand fue considerado la última letra del alfabeto, desplazando consiguientemente a la zeta, es decir, a la letra que en el contexto pynchoniano representa la disolución, el reino de Zarpazo, el grado cero de latitud norte que a su vez señala el frío blanco que caracterizó la tendencia entrópica de Weissmann: el ampersand nos sitúa, por consiguiente, en ese territorio que existe "beyond the Zero," tal como se transcribe explícitamente en Gravity's Rainbow, pero cuya presencia podemos rastrear a lo largo de todas las novelas de Thomas Pynchon. El término latino se constituye en el símbolo que unifica los opuestos, oponiéndose así al destructivo discurso analítico impuesto por la modernidad y la física clásica para clasificar todo lo que existe. El ampersand une lo bueno y lo malo, lo blanco y lo negro, lo femenino y lo masculino, en un acto simbólico que trata de recuperar los márgenes rechazados de las estructuras sociales, esas "moléculas frías" que el discriminador Demonio de Maxwell trata de separar para crear una zona de inmortales moléculas calientes. Por eso Oedipa no puede ayudar a semejante criatura selectiva; el papel de la paródica detective la llevará, como ocurre con los dos topógrafos, a descubrir la otra parte de Norteamérica, la oprimida y silenciada por el discurso del patriarcado blanco.

La armonía del Feng-Shui que predica Zhang, a su vez contradictoria réplica de Zarpazo, "Lord of the Zero," vuelve a reflejarse hacia el final de la novela en un nuevo símbolo donde se traspasan otra vez los límites racionalmente impuestos por la ley aristotélica: el símbolo que indica el Norte en el mapa que Dixon finalmente elabora de la marca divisoria evoca, a juicio de Mason, la flor de lis de sus enemigos franceses y debe ser consecuentemente rectificado. En la conversación que los protagonistas mantienen sobre esta marca de los vientos, Dixon argumenta el sentido histórico que el símbolo tiene entre los cartógrafos, comentario que les lleva a versar sobre la posibilidad de que los masones estén también implicados en la cuestión. Sin embargo, en esta ocasión los indicios que hacen resurgir la paranoia de los dos personajes no pasan de ahí y todo termina con una consistente reflexión por parte de los astrónomos sobre cómo, a pesar de sus diferencias, han sido capaces de seguir adelante hasta culminar su tarea representada en el mapa en cuestión (688-89).

A lo largo de toda la novela se encuentra, por supuesto, una proliferación de palabras que comienzan por uve y que nos conducen, otra vez, a aparentes significados contradictorios: la marca analítica que los topógrafos infligen a la madre Tierra se denomina Visto pero, como ya señalaba al comienzo de este capítulo, el estudio del tránsito del planeta Venus constituye el primer evento que hace que se crucen los destinos de los dos protagonistas y tras la aventura americana ambos vuelven a observar el alineamiento del poderoso sol con el planeta de la diosa del amor.

Paralelamente a las manifestaciones simbólicas de Venus, el contexto histórico de la Ilustración permite asimismo que el novelista se recree en referirnos el estado en que se encuentra la construcción de seres mecánicos, como la referida invención de Vaucanson, pero a la vez se detiene en el relato de episodios como el del golem donde la magia ofrece ejemplos paralelos sobre el interés del ser humano por jugar el papel del dios creador. Igualmente, el estado en que se encuentra ahora esa cambiante energía vital antes representada por la Virgen y por Venus es factor reiterado a lo largo de todo el libro: la importancia de los primeros experimentos con la electricidad concentrados en la figura de Franklin tienen su reflejo natural en la anguila Felipe, capaz de realizar potentes descargas eléctricas. La presencia de la electricidad asociada a las fuerzas magnéticas es percibida por una gran cantidad de personajes como prueba de que el experimento de la Ilustración y las teorías newtonianas están contribuyendo de manera eficaz al desarrollo social, si bien los peligros en la manipulación de la energía son cómicamente señalados por el autor en episodios como el

experimento en el que Franklin electrocuta a una fila entera de voluntariosos Fops, con lo que queda garantizada la persistencia de una vena crítica contra la tecnología también en el relato de las históricas aventuras de Mason y Dixon.

La última novela publicada por Pynchon en el siglo XX supone un viaje al pasado, a las raíces patriarcales y blancas que hicieron imposible que los Estados Unidos representasen una verdadera segunda oportunidad para los europeos ilustrados en su supuesto intento de poder edificar una sociedad justa y libre. De nuevo el pensamiento categórico y analítico (aquí de los mismos ilustrados) queda subvertido por medio de una narración donde abundan distintos planos narrativos que se entrecruzan y unas técnicas metaficcionales que van despejando la incógnita de cómo se construyó el sueño de felicidad que proclama la Declaración de la Independencia; esclavos negros, mujeres humilladas e indios asesinados son la base invisible que se utiliza para sostener el nuevo país de los Estados Unidos. La "mágica" energía representada por Venus y la Virgen comienza ya a desvirtuarse en las manos de los científicos ilustrados; el hombre juega a ser un dios creador y desea conocerlo todo, para lo cual levanta mapas de la realidad física olvidándose de la otra vida, la que existe más allá del cero entrópico: la situación demanda ya, desde el momento en que los Estados Unidos se concibe aún como proyecto político, un cambio de mentalidad, un rechazo al mero análisis racional. Las fuerzas góticas y románticas irrumpen en el relato para advertirnos de que lo reprimido acaba reapareciendo a flor de piel; las oscuras energías representadas en la sombra no pueden permanecer inactivas, deben contribuir al flujo energético total del sistema. Sin embargo, la historia y, como señala Baker, nuestra propia complicidad (2000: 182-83) no han permitido hasta ahora que el sueño se convierta en realidad porque, como observan Mason y Dixon en su representación de la vida norteamericana, el sueño surgió ya corrupto. El final de la novela no puede, por consiguiente, dejar de ser agriamente irónico. En él nos encontramos con los dos hijos mayores de Charles Mason, que nos hacen recapacitar sobre la necesidad de que las emociones se sobrepongan al mero raciocinio, pero que se constituyen a la vez en personajes que ya son engañados por un sueño de libertad y oportunidades que nunca se hará realidad para muchos:

“Since I was ten,” said Doc, “I wanted you to take me and Willy to America. I kept hoping, ev’ry Birthday, this would be the year. I knew next time you’d take us.”

“We can get jobs,” said William, “save enough to go out where you were,—”

“Marry and go out where you were,” said Doc.

“The Stars are so close you don’t need a Telescope.”

“The Fish jump into your Arms. The Indians know Magick.”

“We’ll go there. We’ll live there.”

“We’ll fish there. And you too.”

Conclusiones inconclusas

Múltiples dimensiones para retratar una realidad compleja. El ciclo vital detenido

En el primer capítulo de este libro se ha considerado la presencia de distintos influjos literarios en las historias breves del autor invisible a la vez que se ha ido señalando la presencia de algunos de los que habrían de ser típicos motivos del universo pynchoniano. El amor, la muerte, las ninfas, el sentido de decadencia o el rastro que había ido dejando la poesía de Eliot y de otros autores modernistas en estas narraciones tempranas no parecían presagiar, sin embargo, el vuelco definitivo hacia una literatura socialmente comprometida que el escritor iba a dar a partir de 1963, con la publicación de su primera novela, y del año siguiente con la publicación de "The Secret Integration." En los capítulos que constituyen el resto de este estudio he intentado reflejar aquellos elementos a mi juicio más destacados para que podamos apreciar el proyecto completo de Thomas Pynchon como una colección paródica de distintos tipos de simbolizaciones—o niveles discursivos—que los seres humanos hemos efectuado desde los terrenos del arte y de la política. En el centro del proyecto y como mediador entre estos dos campos siempre he encontrado el concepto de energía: son las diversas manifestaciones discursivas de este término lo que, en última instancia, conducen al lector pynchoniano a la reflexión sobre la sociedad norteamericana y occidental, y al cuestionamiento de los valores post-industriales que la caracterizan.

Tras la formulación por parte de Albert Einstein de la teoría de la relatividad, la creencia en el mundo de la multiplicidad sufre una derrota aún no asimilada totalmente por la mente occidental: todo en el Universo es energía, una noción que los humanos manifiestan o representan de diversas maneras. La energía es espiritual o religiosa (de la Venus clásica a la Virgen cristiana), cabalística (entre la magia y la ciencia; de los símbolos a los nombres cómicos de los personajes), científica (termodinámica y cósmica), comunicadora (metáfora de la entropía en

la información), literaria (la parodia y la intratextualidad), pero también tiene una manifestación política (corporativa y centralizada, o marginal) y es frecuentemente invisible (del radio de Adams a la paranoia social e individual). Pynchon es capaz de referirse en su narrativa a todo ello, integrándolo en un discurso único que nos lleva a múltiples significaciones o intentos de significación, a la vez que insiste en la necesidad de abandonar la tendencia categórica en nuestro uso de la lengua (la Ley de Aristóteles). Toma prestados elementos correspondientes a distintos subgéneros de la novela, recurre al cine señalando la paradójica fluidez visual que este género nos ofrece a pesar de ser un medio elaborado a partir de inmóviles fotogramas, apela a nuestro sentido auditivo con sus parodias del musical norteamericano, pero en sus libros predomina siempre el gran motivo de esa búsqueda que Adams presenta en su autobiografía. El objetivo último es que la energía fluya y su rastro nos lleva de lo espiritual a lo físico y a las subsiguientes divisiones que en el reino de éste la energía ha tenido en las distintas manifestaciones históricas de los últimos siglos: la religiosa, la industrial o termodinámica, luego la eléctrica y finalmente la peligrosamente invisible radioactividad que comenzase a inquietar a Henry Adams ya en la Exposición Universal de París en 1900.

El resultado de esta revisión científica, histórica y cultural, que está plagada además de la ironía paródica del escritor invisible, se convierte en una poderosa crítica del nacimiento de la sociedad de consumo y post-industrial, tal como se refleja en V. y en Gravity’s Rainbow; pero nos lleva también al anuncio de la posibilidad de esperanza para unos Estados Unidos que están sumergiéndose en la contracultura de The Crying of Lot 49; de ahí pasamos, sin embargo, al lamento de Vineland al constatarse el fracaso de la experiencia de los años sesenta y finalmente concluimos en Mason & Dixon con el estudio del fracaso político de la democracia debido al germen corrupto del que surgió la nación norteamericana.

Otro resultado, que cabría denominar “físico,” de la lectura de los textos pynchonianos es aquello por lo que el mismo escritor aboga en todo su proyecto literario: la lectura no puede ser monolítica ni categórica. Por el contrario, los activos lectores acabarán percatándose del fenómeno de que diferentes mensajes caben en un solo texto: del aparente caos nacen nuevos sistemas de interpretación y, con ellos, más mensajes.

En este proceso de lectura, ciertas herramientas y estrategias recurrentes van tomando forma para llevar a cabo la devastadora crítica de la civilización

occidental y de su impulso categorizante. Entre otras, sobresale la creación de una nueva simbología mitológica a partir de una mezcolanza paródica de elementos cabalísticos y tecnológico-científicos, mitología que nos incita continuamente a subvertir los límites estrictos de nuestra concepción del mundo. En esta nueva mitología literaria la recurrencia al par formado por el cero y el uno constituye, sin duda, una de las más innovadoras maneras de entender el discurso ideológico del siglo XX. Esta estructura binaria se corresponde con el 1 y el 0 del cálculo computacional de la cibernética pero representa además una variante de la pareja sagrada, de los principios del orden y del caos a partir de los que se crea el universo de acuerdo con los estudios de la antropología modernista representada por autores tan influyentes como James Frazer o Mircea Eliade. También lo sagrado y lo profano constituye una dicotomía cuyos límites es necesario subvertir: la verdad última o Palabra trascendente cuyo descubrimiento habría de revelar el sentido de la vida para pensadores modernistas como T. S. Eliot o Carl Jung no necesita, para su revelación, de la manifestación proveniente de otros mundos o dimensiones. Lo sagrado es lo profano y su revelación demanda que el sistema se mueva, que la energía se regenere en la creación de nuevos sistemas ordenados a partir de premisas aparentemente caóticas.

Asociados también al par de opuestos del uno y el cero están en la mitología pynchoniana el blanco y el negro. El blanco es multiplicidad, es la unidad de todos los colores del arcoiris que se fragmenta en la multiplicidad de la vida; pero es asimismo el color que define el frío de las nieves polares, señala al Norte y, por tanto, al cero magnético y a la raza aria, al poder del patriarcado blanco caracterizado por su entrópica atracción hacia la disolución y el genocidio. El negro es el color de la nada, la ausencia o entropía total, el agujero cósmico que absorbe todos los colores sin ser él mismo color alguno; pero es también el manto de invisibilidad donde han estado ocultos los oprimidos y los marginados, es la noche oscura que demanda la presencia de la palabra salvadora que traiga la justicia al mundo, el “caballero” del Tristero que viene a salvar de su torre a la virginal doncella para inducirla a la revolución contracultural.

Reiterada es la presencia en el universo pynchoniano de otros pares de opuestos que nos hacen recapacitar sobre el radicalismo de la Ley aristotélica del medio excluido y sobre los valores favorecidos por la tradición occidental: norte y sur, arriba y abajo, o cóncavo y convexo son pares de opuestos espaciales que llegan hasta la última novela de Pynchon, junto con la recurrente dicotomía puritana de los salvados y los condenados, para conformar una construcción literaria que

irónicamente refleja ese imposible intento del demonio de Maxwell por aislar un área de inmortalidad a costa de privar de energía a la mitad del sistema. En la misma situación del demonio nos encontramos tanto Oedipa como los lectores, seres humanos atrapados por la Ley aristotélica. Sistemáticamente, el proyecto de Pynchon nos invita de forma textual a que concluyamos que lo caliente, lo rico, lo vivo y, en definitiva, aquello que está centralizado en el discurso social, debe integrarse con el desecho, lo pobre, lo marginado, para salvarlo, de la misma manera que Oedipa sufre a través de su aventura una metamorfosis de votante republicana a Virgen de la Piedad: "keep it bouncing" se convierte así en la máxima pynchoniana para que el sistema no alcance el estadio de entropía absoluta. En la sociedad actual hay que mover la energía de un lado a otro para que no haya desecho, para que lo frío se temple en conexión con lo caliente, para que puedan salvarse también los pobres. De ahí el papel de Oedipa como Virgen que concibe al Salvador otra vez; el subastador Passerine, ángel o acaso demonio, viene a anunciarle la revolución de los sesenta que, lamentablemente, falla, tal como se nos refiere en más detalle en Vineland. El sueño de la libertad y la felicidad para el nuevo país americano se vio abortado desde su comienzo, tal como se argumenta en Mason & Dixon: el sueño existió tanto en el siglo XVIII como en los pasados años sesenta, pero estas dos oportunidades de transformar la realidad social no se llevaron nunca a buen término. La herencia ideológica del Viejo Continente, manifiesta en el colonialismo, el machismo, la esclavitud y el poder del dinero, sólo ha permitido la construcción de una sociedad moderna caracterizada por el simulacro, el mercantilismo y la hipocresía, donde el sueño de libertad y felicidad se ha transformado en la globalización del consumismo.

Las ninfas contemporáneas que también abundan en la narrativa del autor invisible ofrecen un claro eco de esa Lolita nabokoviana objeto del deseo del viejo profesor europeo, reflejo simbólico también de la lujuria del Viejo Continente sobre la nueva tierra prometida de las Américas. Pero las ninfas postmodernas son también eco paródico a su vez del paródico uso que ya Eliot hiciese de esta raza de divinidades acuáticas en su gran poema The Waste Land: las aguas del Támesis en el siglo XX bajan muy sucias y, en consecuencia, la presencia de las bellas divinidades de la Edad Dorada ha sido sustituida por las prostitutas que ofrecen el sexo por dinero. De igual manera, el verdadero amor no tiene cabida en la aventura de Slothrop, en una sociedad de postguerra donde dinero, información y poder se han unido ya en una sofocante red que impide el trasvase de emociones y el flujo de la ancestral energía cósmica. Del sexo pasamos, para desesperación de las clases puritanas, a la pornografía de la

tercera novela y de aquí, como apuntase Rob Callahan, al cine y al mundo digital como metáforas del estancamiento en que se encuentra la civilización actual a pesar de las apariencias de flujo energético que nos rodean. El palacio de cristal, la sala de cine donde nos ocultamos los espectadores antes de la detonación final coincide, por consiguiente, con la visión que Blicero tiene de esa otra construcción de cristal habitada en la Luna por esos hombres arios sin piedad e infértiles como él mismo.

Además de la contracultura, los años sesenta representaron para la cómica pero acerba crítica pynchoniana la victoria del nuevo imperio consumista de la televisión, garante a la vez de la radiación que ya inquietó a Henry Adams y del simulacro que haría célebre a Baudrillard unos años más tarde. A partir de ahí los ángeles, quizá ovnis, se prodigaron como irónicas posibilidades de revelación. El pasado mundo de la magia que analizase el modernista James Frazer en The Golden Bough se amalgamó con los mundos simulados del imperio Disney a finales del siglo que Pound había bautizado como tin age, época de latón con que debería haber finalizado un ciclo mítico que sigue parado, en términos pynchonianos, como parado estaba para los grandes autores modernistas. La llegada del postmodernismo y su cuestionamiento de las premisas ideológicas tradicionales fueron factores que no pudieron resistir la acometida de la sociedad del simulacro: todo es convertible en un valor mercantil, como es el caso de los huesos humanos que pueden servir como alquitrán para el filtro de los cigarrillos o como reclamo de buceadores en un lago artificial. Las relaciones familiares nos devuelven al paraíso de Vineland, otro sueño que nunca se hizo realidad; los símbolos del inconsciente y de la sombra jungiana (alcantarillas, cocodrilos, la Sombra, el Tristero) se agolpan para presentarnos sistemáticamente la parodia de un héroe o de una heroína, entresacados del monomito campbelliano, que no saben ya dónde buscar el elixir salvador. En los fantasmas del pasado descubrimos el fracaso de nuestro presente y, con pesimismo, intuimos la opresión del futuro.

Entretanto, la insistencia del autor en el carácter discursivo de nuestros modos de representar y de conocer la realidad, nos conduce inexorablemente al imperio de la textualidad, de ese mapa representativo que, refractando el cometido de Mason y Dixon, nosotros mismos levantamos poco a poco sobre la cultura occidental, en un recorrido que nos lleva nuevamente al pasado, a través de la historia de su violencia, de sus razas, de sus mujeres, de sus esclavos, de sus seres marginados. Quedamos finalmente en una situación de incertidumbre, a la espera de una revelación cuya trascendencia se nos antoja imposible y que tal

vez no suponga más que la confirmación de que lo humano está dando paso a lo posthumano, al ser que comprende que es básicamente un conglomerado de información codificada cuya progresiva descodificación le acerca cada vez más a una aterradora inmortalidad. Sin embargo, quién sabe, tal vez esa energía simbolizada en la mujer que con tanta intensidad quiso rastrear Henry Adams vuelva a ponerse en movimiento algún día para favorecer la creación de un mundo más justo para todos, lejos de la sociedad distópica retratada por el cyberpunk.

He querido entender a través de las páginas de este estudio que para la efectiva llegada de la no-trascendente revelación se necesita motivar suficientemente a los lectores. Quiero creer que el proyecto centrado en el fluir energético que representa la obra de Thomas Pynchon nos conduce a la necesidad de adoptar una postura más socialmente comprometida, cerrándose así un nuevo círculo intertextual que paradójicamente, sin embargo, se abre para empujarnos a considerar lo que queremos para nuestro futuro. Con el sueño de libertad con que concluye la última novela de Thomas Pynchon y su “And you too,” paródicamente regresamos a T. S. Eliot, que representó a Baudelaire, que representó a Poe, que representó nuestros miedos más profundos. “You! hypocrite lecteur!—mon semblable—mon frère!”

Referencias bibliográficas

ADAMS, Henry. 1904. “A Dynamic Theory of History.” Capítulo XXXIII de The Education of Henry Adams. En The Literature of the United States. BLAIR, W. et al., eds. Glenview, Ill.: Scott, Foresman and C., 1970: 864-74. Puede consultarse también la dirección electrónica <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/HADAMS/ha_home.html> (Febrero 2003).

ADAMS, Henry. 1900. “The Dynamo and the Virgin.” Capítulo XXV de The Education of Henry Adams. En The Literature of the United States. BLAIR, W. et al., eds. Glenview, Ill.: Scott, Foresman and C., 1970: 856-64. Puede consultarse también la dirección electrónica arriba señalada.

ALBERT, David Z. 1992. Quantum Mechanics and Experience. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

ALLEN, Graham. 2000. Intertextuality. Londres: Routledge.

ARATA, Stephen D. 1996. “Strange Cases, Common Fates: Degeneration and the Pleasures of Professional Reading.” En Centuries Ends, Narratives Means. NEWMAN, Robert, ed. Stanford, CA: Stanford University Press, 1996.

BAKER, Jeff. 2000. “Plucking the American Albatross: Pynchon’s Irrealism in Mason & Dixon.” En HORVATH, Brooke, e Irving MALIN, eds. 2000: 167-88.

BAL, Mieke. 1985. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: University of Toronto Press.

BALLARD, J. G. 1975. Crash. Londres: Triad/Panther.

BAUDRILLARD, Jean. 1988. Jean Baudrillard: Selected Writings. Ed. Mark POSTER. Cambridge: Polity Press.

BERGER, James. 1995. “Cultural Trauma and the ‘Timeless Burst’: Pynchon’s Revision of Nostalgia in Vineland.” En <http://www.themodernworld.com/pynchon/papers_berger.html> (Febrero

2003). Originalmente publicado en Postmodern Culture 5.3 (mayo 1995).

BLOOM, Harold, ed. 1986. Thomas Pynchon: Modern Critical Views. Nueva York: Chelsea House.

BOYLE, T. Coraghessan. 1997. “The Great Divide.” The New York Times, 18 de mayo de 1997. En <http://www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/970518. 18boylet.html> (Febrero 2003).

BRADBURY, Malcolm. 1997. “Is This the Greatest American Novel Ever.” Literary Review. Julio 1997: 24.

BRINKLEY, Alan. 1993. The Unfinished Nation: A Concise History of the American People. Nueva York: McGraw-Hill.

BUSER, Pierre. 2001. “Is there chaos in the brain? I. Concepts of nonlinear dynamics and methods of investigation,” Comptes Rendus de l’Académie des Sciences – Series III. Vol. 324, 9: 773-93.

CALLAHAN, Rob. 2002. “Institutions, Individuals, and Information Technology’s Mediation of the Body.” En <http://www.2street.com/cyborg/porn.htm> (Febrero 2003).

CAMPBELL, Joseph. 1968. The Hero with a Thousand Faces. 2nd ed. Princeton: Princeton University Press.

CHAMBERS, Judith. 1992. Thomas Pynchon. Nueva York: Twayne Publishers.

CHAPMAN, Wes. 1996. “Male Pro-Feminism and the Masculinist Gigantism of Gravity’s Rainbow.” En<http://titan.iwu.edu/~wchapman/pynchon.html.> (Febrero 2003). Originalmente publicado en Postmodern Culture 6.3 (mayo 1996).

COATES, Paul. 1986. “Unfinished Business: Thomas Pynchon and the Quest for Revolution.” New Left Review 160: 122-28.

COHN, Norman. 1993. Cosmos, Chaos and the World to Come: The Ancient Roots of Apocalyptic Faith. New Haven: Yale University Press.

COLLADO RODRÍGUEZ, Francisco. 1999a. “Trespassing Limits: Pynchon’s Irony and the Law of the Excluded Middle.” Oklahoma City University Law Review 24, 3: 471-503.

COLLADO RODRÍGUEZ, Francisco. 1999b. “Changing Views: The Chaotic Postmodern and the Old Strategies of Realism in the American Novel.” Philologia Hispalensis, XIII/2: 55-68.

COLLADO RODRÍGUEZ, Francisco. 1994. “Blurring Frontiers: Myth and Narratology in the Analysis of The Waste Land.” Atlantis XVI, 1 y 2: 39-70.

CONTE, Joseph M. 2002. Design & Debris: A Chaotics of Postmodern American Fiction. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

COOVER, Robert. 1969. The Public Burning. Harmondsworth: Penguin, 1976.

COPESTAKE, Ian, ed. 2003. American Postmodernity: Essays on the Recent Fiction of Thomas Pynchon. Oxford: Peter Lang.

COWART, David. 1998. “The Luddite Vision : Mason & Dixon.” Ponencia presentada en la International Pynchon Week Conference, King’s College de Londres, junio de 1998.

COWART, David. 1980. Thomas Pynchon: The Art of Allusion. Carbondale: Southern Illinois University Press.

COWART, David. 1977. “Pynchon’s The Crying of Lot 49 and the Paintings of Remedios Varo.” Critique 18, 3: 19-26.

DÄLLENBACH, Lucien. 1977. Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme. París: Seuil.

DAVIDSON, Cathy N. 1977. “Oedipa as Androgyne in Thomas Pynchon’s The Crying of Lot 49.” Contemporary Literature 18: 38-50.

DAVIES, Paul. 1987. The Cosmic Blueprint. Londres: Unwin.

DAVIES, Paul y John GRIBBIN. 1991. The Matter Myth: Beyond Chaos and Complexity. Londres: Penguin, 1992.

DAW, Larry. 1997. “Mason & Dixon.” 17 de julio de 1997. En <http://www.themodernword.com/pynchon/pynchon_m&d_daw.html > (Febrero 2003).

DAW, Larry. 2000. “Thomas Ruggles Pynchon, Jr.” En <http://www.themodernword.com/pynchon/pynchon_biography.html> (Febrero 2003).

DERRICK, Paul Scott. 1994. Thinking for a Change: Gravity’s Rainbow and Symptoms of the Paradigm Shift in Occidental Culture. València: Universitat de València.

DERRIDA, Jacques. 1982. Margins of Philosophy. Chicago: University of Chicago Press.

DERRIDA, Jacques. 1967. De la Grammatologie. París: Minuit.

DESCARTES, René. 1637. Discours de la méthode. En <http://abu.cnam.fr/cgi-bin/go?methode3> (Enero 2003).

DOCTOROW, E.L. 1971. The Book of Daniel. Nueva York: Random House.

DREISER, Theodore. 1900. Sister Carrie. Oxford: Oxford University Press, 1991.

EDDINS, Dwight. 1990, The Gnostic Pynchon. Bloomington: Indiana University Press.

ELIADE, Mircea. 1957. Lo sagrado y lo profano. Barcelona: Labor, 1985.

ELIADE, Mircea. 1951. El mito del eterno retorno. Madrid: Alianza, 1986.

ELIOT, Thomas S. 1922. The Waste Land. En Selected Poems. Londres: Faber & Faber, 1954: 51-74.

ELIOT, Thomas S. 1921. “The Metaphysical Poets.” En Selected Prose. HAYWARD, John, ed. Harmondsworth: Penguin, 1953: 111-20.

ELIOT, Thomas S. 1919. “Tradition and the Individual Talent.” En Selected Prose. HAYWARD, John, ed. Harmondsworth: Penguin, 1953: 21-30.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. 2001. DVD–ROM ed. Chicago: The University of Chicago Press.

FEATHERSTONE, Mike y Roger BURROWS, eds. 1995. Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment. Londres: SAGE Publications.

FOREMAN, David. 2000. “Historical Documents Relating to Mason & Dixon.” En HORVATH, Brooke, e Irving MALIN, eds. 2000: 143-66.

FOUCAULT, Michel. 1975. Surveiller et punir. París: Gallimard.

FRAZER, James George. 1922. The Golden Bough: A Study in Magic and Religion. Edición abreviada. Londres: Macmillan, 1987.

GALE, David. 1990. “The Quest for Thomas Pynchon.” Tatler, January 1990.

GENETTE, Gerard. 1980. Narrative Discourse. Ithaca: Cornell University Press.

GIBSON, William M. 1984. Neuromancer. Londres: Harper Collins, 1993.

GILBERT, Sandra M. y Susan GUBAR. 1979. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press.

GLEICK 1987. Chaos: The Amazing Science of the Unpredictable. Londres: Vintage.

GRANT, J. Kerry. 1994. A Companion to ‘The Crying of Lot 49. ’ Athens: The University of Georgia Press.

GRAY, Paul. 1997. “Drawing the Line: Thomas Pynchon’s Long-Awaited Mason & Dixon Is a Tale of Scientific Triumph and an Epic of Loss.” Time, 5 de mayo de 1997: 98.

GREEN, Geoffrey, Donald J. GREINER y Larry McCAFFERY, eds. 1994. The Vineland Papers: Critical Takes on Pynchon’s Novel. Normal, ILL.: Dalkey.

HARAWAY, Donna. 1985. “A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980s.” Socialist Review 15 (1985): 65-107.

HAWKING, Stephen. 1988. A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes. Nueva York: Bantam Books.

HAYLES, Catherine K. 1999. How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago: The University of Chicago Press.

HAYLES, Catherine K., ed. 1991. Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science. Chicago: The University of Chicago Press.

HELLER, Joseph. 1961. Catch 22. Londres: Jonathan Cape.

HENDIN, Josephine. 1978. Vulnerable People. Nueva York: Oxford University Press.

HITE, Molly. 1994. “Feminist Theory and the Politics of Vineland.” En GREEN, Geoffrey, Donald J. GREINER y Larry McCAFFERY, eds. 1994: 135-53.

HOFFMAN, Frederick. 1965. The 1920’s. Londres: The Free Press.

HUTCHEON, Linda. 1989. The Politics of Postmodernism. Londres: Methuen.

HUTCHEON, Linda. 1988. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. Nueva York: Routledge.

HUTCHEON, Linda. 1985. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. Londres: Methuen.

IANNONE, Carol. 1990. “Pynchon’s Progress.” Commentary 89, abril 1990: 58.

JACKSON, Rosemary. 1981. Fantasy: The Literature of Subversion. Londres: Methuen.

JAMESON, Fredric. 1984. “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism.” New Left Review 146: 53-92.

JUNG, Carl G. 1971. “The Archetypes of the Collective Unconscious.” En The Collected Works, vol. 9, Part I. READ, Herbert et al., eds. Londres: Routledge and Kegan Paul.

KERMODE, Frank. 1990. “That Was Another Planet.” London Review of Books, 8 de febrero de 1990.

KING, Richard. 1989. “The Eighties.” En Introduction to American Studies. 2nd edition. BRADBURY, Malcolm y H. TEMPERLEY, eds. Londres: Longman, 1989: 362-81.

KLINKOWITZ, Jerome. 1992. Structuring the Void: The Struggle for Subject in Contemporary American Fiction. Durham: Duke U.P.

LACAN, Jacques. 1966. Ècrits. París: Seouil.

LAPLACE, M. Le Comte. 1814. Essay Philosophique sur les Probabilities. En <http://www.nsm.iup.edu/ma/gsstoudt/history/images/essaiprob.html> (Febrero 2003).

LEITHAUSER, Brad. 1990. “Any Place You Want.” New York Review of Books, 15 de marzo de 1990: 7.

LHAMON, W.T. Jr. 1975. “Pentecost, Promiscuity, and Pynchon’s V.: From the Scaffold to the Impulsive.” Twentieth Century Literature 21, 2: 163-76.

LOCKE, Richard. 1973. “One of the Longest, Most Difficult, Most Ambitious Novels in Years: Gravity’s Rainbow by Thomas Pynchon.” The New York Times Review of Books, 11 de marzo de 1973. En <http://www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-rainbow.html> (Enero 2003).

MANDELBROT, Benoit. 1983. The Fractal Geometry of Nature. Nueva York: W. H. Freeman.

MANGANARO, Marc. 1992. Myth, Rhetoric, and the Voice of Authority: A Critique of Frazer, Eliot, Frye, and Campbell. New Haven: Yale University Press.

MAXWELL, Richard. 1998. “Within and Against Historical Record: Mason & Dixon and the Modern Historical Novel.” Ponencia presentada en la International Pynchon Week, King’s College de Londres, junio de 1998.

McCONNELL, Frank D. 1977. “Thomas Pynchon and the Abreaction of the

Lord of Night.” Capítulo 4 de Four Postwar American Novelists: Bellow, Mailer, Barth and Pynchon. Chicago: University of Chicago Press.

McHALE, Brian. 2000. “Mason & Dixon in the Zone, or, A Brief Poetics of Pynchon-Space.” En HORVATH, Brooke, e Irving MALIN, eds. 2000: 43-62.

McHALE, Brian. 1992. Constructing Postmodernism. London: Routledge.

McHALE, Brian. 1987. Postmodernist Fiction. Londres: Methuen.

McLUHAN, Marshall. 1964. Understanding Media: The Extensions of Man. Londres: Routledge and Kegan Paul.

MEAD, Clifford S. 2000. “Mason & Dixon Bibliography.” En HORVATH, Brooke, e Irving MALIN, eds. 2000: 203-12.

MENAND, Louis. 1997. “Entropology.” New York Review of Books. 12 de junio de 1997: 22, 24-25.

MENDELSON, Edward. 1990. “Levity’s Rainbow.” New Republic. 9 y 16 de julio de 1990.

MENDELSON, Edward, ed. 1978. Pynchon: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

MEPHAN, John. 1991. “Narratives of Postmodernism.” en SMYTH, Edmund J., ed. 1991: 138-55.

MITCHELL, Lee Clark, ed. 1991. Theodore Dreiser: Sister Carrie. (Oxford World’s Classics). Introducción y notas. Oxford: Oxford University Press, ix-xxxvii.

MOODY, Rick. 1997. “Surveyors of the Enlightenment.” The Atlantic Monthly, julio de 1997: 106-10.

NADEAU, Robert. 1981. Readings from the New Book on Nature: Physics and Metaphysics in the Modern Novel. Amherst: University of Massachusetts Press.

NICHOLSON, C. E. y Randall W. STEVENSON. 1985. “‘Words You Never Wanted to Hear’: Fiction, History and Narratology in The Crying of Lot 49.”

Pynchon Notes 16: 89-109.

NORRIS, Christopher. 1997. Against Relativism: Philosophy of Science, Deconstruction and Critical Theory. Oxford: Blackwell.

OLDERMAN, Raymond. 1972. Beyond the Wasteland: A Study of the American Novel in the 1960s. New Haven: Yale University Press.

OLSTER, Stacey. 1994. “When You’re a (Nin)jette, You’re a (Nin)jette All the Way—or Are You?: Female Filmmaking in Vineland.” En GREEN, Geoffrey, Donald J. GREINER y Larry McCAFFERY, eds. 1994: 119-134.

ORWELL, George. 1949. 1984. Harmondsworth: Penguin, 1984.

PELOVITZ, David. 1997. “Linear Pynchon.” Enterzone 11 (1997). En <http://ezone.org/ez/e11/articles/pelovitz/masondixon.html> (Diciembre 2002).

PÉREZ-LLANTADA AURÍA, Mª Carmen. 1991. “Beyond Linguistic Barriers: The Musical Fugue Structure of Thomas Pynchon’s ‘Entropy’.” Cuadernos de Investigación Filológica XVII, 1 y 2: 127-40.

POINCARÉ, Henri. 1908. Science et Méthode. París: Flammarion.

PRIGOGINE, Ilya e Isabelle STENGERS. 1984. Order Out of Chaos: Man’s New Dialogue with Nature. Londres: Flamingo, 1985.

PYNCHON, Thomas. 1997. Mason & Dixon. Londres: Jonathan Cape.

PYNCHON, Thomas. 1990. Vineland. Londres: Secker & Warburg.

PYNCHON, Thomas. 1984. Slow Learner. Londres: Jonathan Cape, 1985.

PYNCHON, Thomas. 1973. Gravity's Rainbow. Londres: Picador, 1975.

PYNCHON, Thomas. 1966. The Crying of Lot 49. Londres: Picador, 1967.

PYNCHON, Thomas. 1966b. “A Journey into the Mind of Watts.” The New York Times Magazine, 12 de junio de 1966: 34-36, 80-83.

PYNCHON, Thomas . 1963. V. Londres: Picador, 1975.

PYNCHON, Thomas. 1961. “Under the Rose.” The Noble Savage 3 de mayo de 1961.

RICHARDSON, Robert O. 1972. “The Absurd Animate in Thomas Pynchon’s V: A Novel.” Studies in the Twentieth Century 9: 35-58.

RICHTER, David. 1974. “The Failure of Completeness: Pynchon’s V.” Capítulo 4 de Fable’s End. Chicago: Chicago University Press.

RULAND, Richard y Malcolm BRADBURY. 1991. From Puritanism to Post-modernism: A History of American Literature. Nueva York: Routledge.

SAFER, Elaine B. 1994. “Pynchon’s World and Its Legendary Past: Humor and the Absurd in a Twentieth-Century Vineland.” En GREEN, Geoffrey, Donald J. GREINER y Larry McCAFFERY, eds. 1994: 46-67.

SANDERS, Scott. 1975. “Pynchon’s Paranoid History.” Twentieth Century Literature 21, 2: 177-92.

SAN NARCISO COMMUNITY COLLEGE. En <http://www.pynchon.pomona.edu> (Mayo 2003).

SEED, David. 1988. The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon. Iowa City: The University of Iowa Press.

SIEGEL, Jules. 1977. “Who is Thomas Pynchon … and why did he take off with my Wife?” Playboy 34 (marzo de 1977).

SIEGEL, Mark. 1997. “Review of Mason & Dixon.” H-PCAACA, H-Net Reviews, agosto 1997. En <http://www.h.net.msu.edu/reviews/showrev.cgi?path=14776 872015199> (Enero 2003).

SKEA, Ann. 1998. “Mason & Dixon.” Eclectica Magazine, agosto/septiembre 1998. En <http://www.eclectica.org/v2n5/skea_mason_dixon.html> (Febrero 2003).

SLADE, Joseph W. 1994. “Communication, Group Theory, and Perception in Vineland.” En GREEN, Geoffrey, Donald J. GREINER y Larry McCAFFERY, eds. 1994: 68-88.

SLADE, Joseph W. 1974. Thomas Pynchon. Nueva York: Warner Paperback Library.

SMYTH, Edmund J., ed. 1991. Postmodernism and Contemporary Fiction. Londres: Batsford.

SOBCHACK, Vivian. 1994. "New Age Mutant Ninja Hackers: Reading Mondo 2000." En DERY, Mark, ed. Flame Wars: The Discourse of Cyberculture. Durham, NC: Duke UP, 1994.

SOLOMON, J. Fisher. 1988. Discourse and Reference in the Nuclear Age. Norman: University of Oklahoma Press.

SPENCER, Nick. 2002. "Clausewitz and Pynchon: Post-Romantic War in Gravity's Rainbow." En <http://prometheus.cc.emory.edu/panels/4E/Spencer.html> (Febrero 2003).

STONEHILL, Brian. 1994. "Pynchon's Prophecies of Cyberspace." Ponencia presentada en la First International Conference on Pynchon, Universidad de Warwick, 1994. En <http://www.pynchon.pomona.edu/gr/bsto.html> (Febrero 2003).

STONEHILL, Brian. 1988. The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

STREHLE, Susan. 1994. "Pynchon's Elaborate 'Game of Doubles' in Vineland." En GREEN, Geoffrey, Donald J. GREINER y Larry McCAFFERY, eds. 1994: 101-18.

TANNER, Tony. 1986. "The Crying of Lot 49. " En BLOOM 1986: 175-89.

TANNER, Tony. 1982. Thomas Pynchon. Londres: Methuen.

TANNER, Tony. 1971. City of Words. Londres: Jonathan Cape.

THOMPSON, Frank C., ed. 1964. The Thompson Chain-Reference Bible. King James Version. 4th ed. Londres: Eyre & Spottiswoode Ltd.

VON BRAUN, Wernher. 2002. En < http://liftoff.msfc.nasa.gov / Academy / History / vonBraun / vonBraun. html> (Febrero 2003).

WATSON, Robert N. 1983. “Who Bids for Tristero? The Conversion of Pynchon’s Oedipa Maas.” Southern Humanities Review 17: 59-75.

WAUGH, Patricia. 1984. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Londres: Methuen.

WEBGUIDE to Mason & Dixon, en <http://www.hyperarts.com/pynchon/masondixon/masondixonf.html> (Febrero 2003).

WEISENBURGER, Steven. 1990. “Thomas Pynchon at Twenty-Two: A Recovered Autobiographical Sketch.” American Literature 62, 4.

WESTON, Jessie. 1920. From Ritual to Romance. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1983.

WHITE, Eric Charles. 1991. “Negentropy, Noise, and Emancipatory Thought.” En HAYLES 1991: 263-77.

WHITE, Hayden. 1987. The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

WHITE, Hayden. 1981. “The Value of Narrativity in the Representation of Reality.” En On Narrative. MITCHELL, W. J. T., ed. Chicago: University of Chicago Press.

WIENER, Norbert. 1954. The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society. Nueva York: Da Capo Press.

WITTGENSTEIN, Ludwig. 1922. Tractatus Logico-Philosophicus. Londres: Routledge, 1988.

YOUNG, James Dean. 1967. “The Enigma Variations of Thomas Pynchon.” Critique 10, 1: 69-77.

ZAMBRANO CARBALLO, Pablo. 1994. “La mística de la noche oscura: ecos de San Juan de la Cruz en T. S. Eliot.” Tesis doctoral. Huelva: Universidad de Huelva.

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

1. Carme Manuel, Guía bibliográfica para el estudio de la literatura norteamericana

2. Carme Manuel, ed., Teaching American Literature in Spanish Universities

3. Russell DiNapoli, The Elusive Prominence of Maxwell Anderson's Works in the American Theater

4. José Beltrán, Celebrar el mundo: introducción al pensar nómada de George Santayana

5. Nieves Alberola, Texto y deconstrucción en la literatura norteamericana postmoderna

6. María Ruth Noriega, Challenging Realities: Magic Realism in Contemporary American Women's Fiction

7. Belén Vidal, Textures of the Image: Rewriting the American Novel in the Contemporary Film Adaptation

8. Santiago Juan Navarro, Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana

9. Antonio Lastra, La Constitución americana y el arte de escribir

10. Yvonne Shafer, The Changing American Theater: Mainstream and Marginal, Past and Present

11. Vicente Cervera y Antonio Lastra, eds., Los reinos de Santayana

12. David Hamilton, Textualities: Essays on Poetry in the United States

13. Carme Manuel and Paul S. Derrick, eds., Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honour of Javier Coy

14. Maurice A. Lee, The Aesthetics of LeRoi Jones/Amiri Baraka: The Rebel Poet

15. Xavier García Raffi, Alfred North Whitehead: un metafísico atípico

16. Carmen Rueda Ramos, Voicing the Self: Female Identity and Language in Lee Smith's Fiction

17. Maurice A. Lee, The Image of Women in Literature of the Harlem Renaissance

18. Paul Scott Derrick, "We Stand Before the Secret of the World": Traces Along the Pathway of American Romanticism

19. Javier Alcoriza, El poder de la escritura. La ética literaria de Henry Adams

20. J. Hillis Miller, Zero Plus One

21. Francisco Collado, El orden del caos: literatura, política y posthumanidad en la narrativa de Thomas Pynchon

22. Ana María Fraile Marcos, Planteamientos estéticos y políticos en la obra de Zora Neale Hurston

23. Suzanne Greenslade, Under the Magnolias: Growing Up White in the South

24. Miriam López and Mª Dolores Narbona, eds., Women's Contribution to Nineteenth-Century American Theatre

25. Susana Mª Jiménez Placer, Katherine Anne Porter y la Revolución Mexicana: de la fascinación al desencanto

26. Fabio L. Vericat, From Physics to Metaphysics: Philosophy and Allegory in the Critical Writings of T. S. Eliot

27. Juan J. Coy, Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana (I)

28. Juan J. Coy, Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana (II)

29. Antonio Lastra, Emerson transcendens. La trascendencia de Emerson

30. Juan I. Guijarro y Ramón Espejo, eds., Arthur Miller: visiones desde el nuevo milenio

31. Manuel Vela Rodríguez, La lucha contra el nihilismo: la recuperación platónica de Stanley Rosen

32. Jesús Ángel González López, La narrativa popular de Dashiell Hammett: ‘pulps,’ cine y cómics

33. Mercedes Peñalba, Sinclair Lewis: la ironía como conciencia crítica

34. Gabriel Torres Chalk, Robert Lowell: la mirada de Aquiles

35. Antonio Lastra, Herencias straussianas

36. Mª Rosario Ferrer Gimeno, El viaje de Helen Hanff a 84, Charing Cross Road

37. Fernando Beltrán Llavador, La encendida memoria: aproximación a Thomas Merton

38. Carme Manuel, La reconstrucción del Sur en la narrativa de George W. Cable y Thomas N. Page

39. Paul S. Derrick, Norma González y Anna M. Brígido, La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo

40. Douglas Edward LaPrade, Censura y recepción de Hemingway en España

41. Elvira del Pozo Aviñó, ed., Integralism, Altruism and Reconstruction: Essays in Honor of Pitirim A. Sorokin

42. Carolina Núñez Puente, Feminism and Dialogics: Charlotte Perkins Gilman, Meridel Le Sueur, Mikhail M. Bakhtin

43. Rosa María Díez Cobo, Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas

44. María Frías, José Liste and Begoña Simal, eds., Ethics and Ethnicity in the

Literature of the United States

45. Maria del Guadalupe Davidson, The Rhetoric of Race: Towards a Revolutionary Construction of Black Identity

46. Rodrigo Andrés, Herman Melville: poder y amor entre hombres

47. Gerald Vizenor, Literary Chance: Essays in Native Survivance

48. Douglas Edward LaPrade, Hemingway and Franco

49. Mary Chesnut, Páginas de un diario de la Guerra Civil, trad. y ed. Carme Manuel

50. Sarah Orne Jewett, La tierra de los abetos puntiagudos, trad. y ed. Paul S. Derrick y Juan López Gavilán

51. Charlotte Perkins Gilman, Mujeres y economía, trad. y ed. Empar Barranco Ureña

52. Frances E. W. Harper, Iola Leroy, o las sombras disipadas, trad. Ángeles Carreres; ed. Carme Manuel

53. Olga Barrios, The Black Theatre Movement in the United States and in South Africa

54. Mª Gema Fernández Sampedro, El viaje en la ficción norteamericana: símbolos e identidades

55. Mary Rowlandson, La verdadera historia del cautiverio y restitución de la señora Mary Rowlandson, trad. y ed. Elena Ortells

56. Empar Barranco Ureña, Willa Cather: el reverso de la alfombra

57. Beatriz Ferrús Antón, Sor María de Ágreda: historia y leyenda de la dama azul en Norteamérica

58. Jack Kerouac, Mexico City Blues (Sesenta Poemas), trad. y ed. Rolando Costa Picazo

59. Fred Hobson, A Southern Enigma: Essays on the U.S. South

60. Constante González Groba, On Their Own Premises: Southern Women Writers and the Homeplace

61. Agustín Reyes Torres, Walter Mosley’s Detective Novels: The Creation of a Black Subjectivity

62. Nancy Prince, Vida y viajes de la señora Nancy Prince, trad. Sergio Saiz; ed. Carme Manuel

63. A. Robert Lee, USA: Re-viewing Multicultural American Literature

64. Mar Gallego and Isabel Soto, eds. The Dialectics of Diasporas: Memory, Location and Gender

65. Graziella Fantini, Shattered Pictures of Places and Cities in George Santayana’s Autobiography

66. Elena Ortells Montón, Truman Capote, un camaleón ante el espejo

67. María Jesús Castro Dopacio, Emperatriz de las Américas: la Virgen de Guadalupe en la literatura chicana

68. Louisa May Alcott, Louisa May Alcott: tres relatos de adultos, trad. y ed. Miriam López Rodríguez

69. Emilia María Durán Almarza, Performeras del Dominicanyork: Josefina Báez y Chiqui Vicioso

70. Francisco Javier Rodríguez Jiménez, ¿Antídoto contra el antiamericanismo? American Studies en España, 1945-1969

71. Rubén Vázquez Negro, Sam Shepard: el teatro contra sí mismo

72. Juan José Coy, Mark Twain o el sentimiento trágico del humor

73. Douglas Edward LaPrade, Hemingway prohibido en España

74. Elisa María Martínez Martínez, Hitchcock: imágenes entre líneas

75. Michael Rockland, Un diplomático americano en la España de Franco

76. Nephtalí de León, Chicanos: Our Background and Our Pride

77. Teresa Gómez Reus, ed., ¡Zona prohibida! Mary Borden, una enfermera norteamericana en la Gran Guerra

78. Víctor Junco Ezquerra, Cristina Garrigós, Daniel Fyfe, Manuel Broncano, ed., El 11 de septiembre y la tradición disidente en Estados Unidos

79. Carlos X. Ardavín Trabanco, Jorge Marí, coord. Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)

80. Beatriz Ferrús Antón, Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas

81. José Beltrán, Manuel Garrido, Sergio Sevilla, eds. Santayana, un pensador universal

82. Paul Mitchell, Sylvia Plath: The Poetry of Negativity

83. Yvonne Shafer, Eugene O'Neill and American Society

84. Rolando Costa Picazo, ed. Emily Dickinson: oblicuidad de luz (95 poemas)

85. Urszula Niewiadomska-Flis, The Southern Mystique: Food, Gender and Houses in Southern Fiction and Films

86. Fernando Savater, Acerca de Santayana, ed. José Beltrán y Daniel Moreno

87. Carmen Castilla, Diario de viaje a Estados Unidos. Un año en Smith College (1921-1922), ed. Santiago López-Ríos Moreno

88. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 2 & 3

89. Judit Ágnes Kádár, Going Indian: Cultural Appropriation in Recent North American Literature

90. Lisa Ann Twomey, Hemingway en la crítica y en la ficción de la España de postguerra

91. Elena Ortells Montón, Prisioneras de salvajes: relatos y confesiones de

mujeres cautivas de indios norteamericanos

92. Constante González Groba, ed., La mujer en la literatura femenina del sur de los Estados Unidos

93. Márgara Averbach, Caminar dos mundos: visiones indígenas del mundo en la literatura y el cine de Estados Unidos

94. Dídac Llorens Cubedo, T.S. Eliot and Salvador Espriu: Converging Poetic Imaginations

95. Cristina Martínez-Carazo, Almodóvar en la prensa de Estados Unidos

96. Ángel Chaparro Sainz, Parting the Mormon Veil: Phyllis Barber's Writing

97. Fabio Nigra, Historias de cine: Hollywood y Estados Unidos

98. Constante González Groba, ed., Unsteadily Marching On: The U.S. South in Motion

99. Thomas E. Chávez, Manuel Álvarez (1796-1856): un leonés en el Oeste americano. Trad. Imelda Martín Junquera

100. Félix Martín Gutiérrez, Retorno a la historia literaria norteamericana: itinerarios críticos y pedagógicos

101. Juana Celia Djelal, Melville's Antithetical Muse: Reading the Shorter Poems

102. Candela Delgado y Cristóbal Clemente, ed., Identidad y disidencia en la cultura estadounidense

103. José Antonio Gurpegui, Hemingway and Existentialism

104. Juan Miguel Company, Hollywood: el espejo pintado (1901-2011)

105. Eva Pich Ponce, Marie-Claire Blais y Margaret Atwood: bellas bestias, oráculos y apocalipsis

106. Thomas S. Harrington, Livin' la Vida Barroca: American Culture in an Age of Imperial Orthodoxies

107. Simon Ortiz, Un buen viaje. Trad. y ed. Márgara Averbach

108. Rubén Peinado Abarrio, Learning To Be American: Richard Ford's Frank Bascombe Trilogy and the Construction of a National Identity

109. Erza Pound, Ezra Pound: Primeros Poemas (1908-1920). Trad. y ed. Rolando Costa Picazo

110. Rae Armantrout, Rae Armantrout. Poemas (2004-2014). Trad. y ed. Natalia Carbajosa

111. Noelia Hernando Real, Voces contra la mediocridad: la vanguardia teatral de los Provincetown Players, 1915-1922

112. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 4, 5 & 6

113. Teresa Requena Pelegrí, Gertrude Stein: teatro y vanguardia

114. Maria Christina Ramos, Mapping the World Differently: African American Travel Writing about Spain

115. José Manuel Benítez Ariza, Un sueño dentro de otro: la poesía en arabesco de Edgar Allan Poe

116. Alex Fernández de Castro, La masía, un Miró para Mrs. Hemingway

117. A. Robert Lee, Americas: Selected Verse and Vignette

118. Laura López Peña, Beyond the Walls: Universalism in Herman Melville's Clarel

119. Nicolás Estévez, ed., Remando de noche: la poesía de Donald Wellman

120. Fernanda Bustamante y Beatriz Ferrús, coords., Miradas cruzadas: escritoras, artistas e imaginarios (España-EE.UU., 1830-1930)

121. Valeria L. Carbone & Fabio Nigra, eds., El pensamiento crítico desde Sudamérica: tres años de Huellas de Estados Unidos

122. Márgara Averbach, Leer antes: crítica literaria en suplementos culturales

123. Ana Fernández-Caparrós, El teatro de Sam Shepard en el Nueva York de los sesenta

124. Oreto Doménech i Masià, Poesia digital: Deena Larsen i Stephanie Strickland

125. Oreto Doménech i Masià, Poesía digital: Deena Larsen y Stephanie Strickland

126. Juan José Calvo García de Leonardo, Traslación, agresión y trasgresión: guerra y sexo ilícito en doce extractos de Hemingway, Mailer, Updike y Nabokov

127. Fabio Nigra, ed. El buen vecino: Estados Unidos desde Argentina y Brasil

128. John Howard, White Sepulchres: Palomares Disaster Semicentennial Publication

129. Paul Scott Derrick, Lines of Thought: 1983-2015

130. Beatriz Ferrús y Alba del Pozo, coords. Mosaico transatlántico: escritoras, artistas, imaginarios (España-USA, 1830-1940)

131. Sonia Petisco, Thomas Merton's Poetics of Self-Dissolution

132. Carolina Soria Somoza, Hombres sin atributos: masculinidades en la ficción chino-americana contemporánea

133. Juan F. Trillo, Tom Wolfe: cronista de la Norteamérica sin Dios

134. Andrés Sánchez Padilla, Enemigos íntimos: España y los Estados Unidos antes de la Guerra de Cuba (1865-1898)

135. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez y Francisca González Arias, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 7 & 8

136. Leandro Palencia, Todd Haynes: manierismo queer en Lejos del cielo

137. Gabriel Torres-Chalk, Mi ataúd abierto: Robert Lowell y la subversión de la elegía

138. José Manuel Benítez Ariza, Cosas que no creeríais. Una vindicación del cine clásico norteamericano

139. Alex Fernández de Castro, Tras el rastro de La masía, Miró y Hemingway: viajes y entrevistas

140. Santiag o Posteguillo, Los relatos de Carson McCullers: viaje hacia la génesis de un estilo

141. Luis Pérez Ochando, Noche sobre América: cine de terror después del 11-S

142. Márgara Averbach, Contra la muerte en vida: literatura y cine contemporáneos estadounidenses e instituciones totales

143. Nieves Alberola Crespo, Susan Glaspell y los Provincetown Players: laboratorio de emociones (1915-1917)

144. William Allegrezza, Epics of the Americas: Whitman's Leaves of Grass and Neruda's Canto general

145. Nailya Garipova, La cultura rusa en las obras de Nabokov

146. Bárbara Gudaitis, Vanesa Cotroneo, María Laura Cucinotta, Magdalena Testoni, eds., Escribir bajo amenaza: identidad y resistencia en las literaturas afroamericana y amerindia de los Estados Unidos

147. Carmen Rueda-Ramos and Susana Jiménez Placer, eds., Constructing the Self: Essays on Southern Life-Writing 148. Jorge Majfud, U.S.A. ¿Confía Dios en nosotros?

149. Jorge Majfud, Neomedievalism. Reflections on the Post-Enlightenment Era

150. Vicent Cucarella Ramon, Sacred Femininity and the Politics of Affect in African American Women's Fiction

151. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez y Francisca González Arias, La poesía temprana de Emily Dickinson. Cuadernillos 9 & 10

152. Thomas S. Harrington, A Citizen's Democracy in Authoritarian Times: An American View on the Catalan Drive for Independence

153. Sonia Petisco, Thomas Merton: pasión por la palabra

154. Kevin Richard Kaiser, An Ethics Beyond: Posthumanist Animal Encounters and Variable Kindness in the Fiction of George Saunders

155. Isabel Robles i Encarna Sant-Celoni, Adrienne Rich: Twenty-One Love Poems: Vint-i-un poemes d'amor (1974-1976)

156. Aviva Chomsky, Unwanted People

157. Valeria L. Carbone y Mariana Mastrángelo, ed., Anatomía de un imperio: Estados Unidos y América Latina

158. Walt Whitman, Días ejemplares. Trad. y ed. Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan

159. Isabel Castelao-Gómez y Natalia Carbajosa Palmero, Female Beatness: mujeres, género y poesía en la Generación Beat

160. Hasan G. López Sanz, La pintura de frontera de George Catlin: una etnografía entre la escritura de viajes y la imagen

161. Valeria L. Carbone, El movimiento negro estadounidense en la era post-Jim Crow (1968-1988)